hermeneus

George Popescu

Mecanica formei

pontica



MECANICA FORMEI

"Das Sagen ist nämlich nicht nur der Andruck sondern die Realisierung des Denkens."

Walter Benjamin

Negare şi integrare – orizonturi pro-iective

Actul critic înseamnă interpretare prin excelenţă, iar interpretarea depinde într-o măsură decisivă de actul, «fizionomia», «fenomenologia» lecturii. Aşadar, *critica este cu prioritate lectură.* Şi nu trebuie văzut, în acest şir de echivalenţe cu gust de veche gândire apodictică, un simplu şi gratuit joc solipsist: critica s-a lipsit nu o dată, mai ales în ultima jumătate de veac, de acest proces de verificare elementară pe care îl presupune Lectura; există, ieri mai mult decât oricând în istoria relativ recentă a 'disciplinei', astăzi mai mult ca ieri, numeroase şi, adesea, răsunătoare exemple de critică fără lectură; a devenit aproape o practică a criticilor profesionişti graba de a emite, pe multe pagini, judecăţi de valoare despre un poet, numai în marginea unui gest condamnabil de frunzărire a cărţii; *întâlnirea cu textul, proslăvită de hermeneutica recentă, nu ajunge spre a substitui lectura ca răsfăţ, ca ritual şi ceremonial, ca experienţă unică, irepetabilă, ca prioritate a gândirii care, pornind din propriile sale temeiuri, se uită pe sine spre a se sprijini-oglindi, nudă şi transparentă, în translucida materialitate-idealitate a textului de întâlnire.* Critica e, cum avertiza Northrope Frye, doar o metaforă pentru actul lecturii.

Dar cum *se citeşte* poezia? Iată o întrebare provocatoare, rareori asumată în consecinţele sale hermeneutice imediate. Căci, mai ales din anii '60 încoace, interpretarea Literaturii a stat sub semnul (re)descoperirii şi tematizării, până la o teoretizare cu propensiuni paradigmatice, a *récit*-ului care a ieşit, nu o dată, din orizontul strict al esteticului, angajând şi / mai ales / o perspectivă 'ideologică'. Poeticul a suportat, cel mai adesea, suspiciunile gratuităţii, cu tot haloul de sensibilităţi retrezite la viaţă din vechea şi somnolenta atitudine de idealizare a genului impusă mai ales de romantism şi tabuizată de simbolism, pigmentată, apoi, în aceeaşi ani '60, cu

lamentațiile iscate de îngrijorarea cu privire la pericolul 'dispariției' poeziei. În orizontul, cu vădite atribute disolutive, dacă nu chiar asfixiante, ale concurenței teribile de la începutul 'erei' așa-zicând postmoderne (noile mijloace de comunicare și, în consecință, muzica, într-o izomorfie aproape năucitoare, la al căror acces, în ciuda unor tentative mai mult ori mai puțin izolate, poezia n-a avut succes!), s-a ivit, deseori în forme gregare și apocaliptice, un discurs centrat pe – și alimentat de – iminenta 'moarte' a poeziei; poeți reprezentativi, critici și teoreticieni de marcă, își formulau, în acei ani, temerile și scepticismele, nu o dată refuzul categoric, cu privire la o posibilă 'moarte' a celui mai 'tare' dintre genurile literare din întreaga civilizație universală.

Curând s-a putut constata, cu satisfacția generată nu o dată în istorie de probarea modului / unghiului 'greșit' în care fusese poziționată problema, că discuția fusese falsă în chiar premisele ei. În mod paradoxal, *noile avangarde au fost cele care au contribuit la dezamorsarea conflictului*, chiar dacă, în chiar dezvoltările apăsat polemice ale impulsurilor lor teoretice, acestea n-au renunțat nici la tonul contestatar și nici la cel 'apocaliptic'; neoavangarda italiană, spre exemplu, ivită și afirmată în jurul revistei *Il verri* și, deci, a grupării *Novissimilor*, a început în forță o acțiune profund novatoare, fixându-și ca obiectiv major al contestației sale întreaga gamă de idealizări cu caracter mitic din tradiția novecentescă a poeziei peninsulare; nu era vorba deci, în primul rând, de un sfârșit al Poeziei, ci de *declicul unei poezii* (cea născută în primele două decenii ale secolului al XX, cu Ungaretti, Saba și, apoi, Montale, având un 'motor' modelizant în redescoperirea lui Leopardi).

Dar spre deosebire de avangardele istorice, neoavangardele (sau *experimentalismele*, cu termenul preluat de Marin Mincu din critica italiană a anilor '70) nu propun și nu susțin o negare a poeziei (literaturii), n-au, în alți termeni un caracter exclusiv demolator, destructiv, ci mai degrabă unul constructiv / constructivist și (mai ales) integrator. Este chiar demonstrația pe care o face criticul citat în consistentul studiu introductiv la **Avangarda literară românească** (Buc., Minerva, 1983, p. 5-7), apelând și la o disociere întreprinsă de Umberto Eco, în 1962 (adică în plin proces de decantare a noii tendințe «novissime» a poeziei peninsulare): «în momentul în care – scrie semioticianul italian – atitudinea experimentală devine actul de interogare al materialului nou spre a

întrevedea posibilitățile de organizare, de formare pe care el ni le sugerează, atunci am reintrat în dialectica obișnuită a producției artistice, ne aflăm în fața unei atitudini atât de experimentale pe cât era cea a lui Michelangelo ce căuta în înseși nervaturile blocului de piatră statuia care era în mod virtual conținută acolo».

Două distincții ni se par aici esențiale: atitudinea / comportamentul michelangiolesc impune o dimensiune universală a actului producător artistic; el e propriu și magiei primitivului (în care «artisticul» conservă apriori valențe prioritar utilitare), propriu artistului «modern» (precum Brâncuși) situat în chiar chiusura crizei metafizicului occidental (și, deci, în a monte față de modificările paradigmatice ale artei operate chiar de avangardele istorice; în plus, comportamentul amintit (pe care ni l-am putea reprezenta și ca pe un proces de *căutare a căutării*) e tematizat răsunător de Heidegger, în 1936, în chiar momentul de «apus / occident» al crizei metafizicii, în controversata digresiune în jurul termenului de *a-letehia*. O a doua distincție vizează chiar natura înțelegerii exacte a atributelor chemate în cauză de către criticul român citat: *negator / destructiv*, pe de o parte, și *constructiv / integrator*, pe de alta; avangardele n-au negat, nici ele, literatura / arta ca atare, ci numai instituționalizarea lor, «secularizarea» (cu cuvântul lui Nietzsche), adică întregul sistem de convenții, de canoane ce le-au precedat; gestul acestor avangarde devenea prin urmare unul efectiv decanonizant, oricum dispus, în mod fatal, la o *re-canonizare*, aspectul de care protagoniștii schimbărilor se temeau, cum se știe, cel mai tare, dar de care n-au scăpat până la urmă; în acest sens și numai în acest sens, neoavangardele (sau postmodernitatea) au probat de la început o infinit mai mare reticență față de procesul de negare și de consecințele sale în plan teoretic. Este tot atât de adevărat – și profitabil pe același plan teoretic – a se reține calificativul de *integratoare* pentru mișcarea declanșată, în varii aspecte, în Europa în anii '60, iar la noi, cu deosebire în anii '80, pentru că, dincolo de un presupus aspect destructiv (care se reprezenta mai ales ca unul *destructurant*), obiectivul era acela de integrare, re-integrare a strategiilor discursive precedente, mergându-se, nu o dată, până la *re-scrierea* lor. A fost, poate, primul impuls al procesului de textualizare de care vorbește Marin Mincu (Cf. **Eseu despre textul poetic**, II, Cartea Românească, 1986), în afara cazurilor, nu foarte rare totuși,

când poetul era posesorul unei conştiinţe şi / sau a unei culturi textualizante.

Dar să revenim la întrebarea de mai sus: modul în care se citeşte poezia substituie, în context, problematizarea funcţiei *sociale* a acesteia, pe de o parte, iar pe de alta chiar dimensiunea ei *ontologică*. Prima, compromisă (cel puţin la noi, dar nu numai) de o tematizare forţată, marxizantă, la limita ignorării şi chiar a compromiterii cu doctrină a oricărei autonomii estetice, a fost şi rămâne depăşită de urgenţa altor imperative, declanşate şi întreţinute de noua vogă a autonomiei semnificantului; cea de-a doua, născută la impactul pe care filosofia (o anumită filosofie, cea apărută sub incidenţa gândirii heideggeriene), a transferat-o, deseori indiscriminant, fără reglaje pe măsură, direct în câmpul interpretării. La prima s-a putut renunţa fără regrete (la noi, cel puţin, definitiv, în Occidentul obsedat încă de modelul unei gândiri de stânga considerate mai disociative şi, uneori, mai creative / decât dreapta, catalogată conservatoare, prin tradiţie, încă nu), în cazul celei de-a doua, i s-au rafinat doar suprafeţele şi instrumentariile de ordin ‘metodic’.

Un al doilea aspect care a antrenat în mod decisiv aventura interpretării a fost toată complexa problematică ivită după criza metafizicii occidentale; evenimentul a avut un impact răvăşitor în primul rând asupra poeticului, ca fiind acel domeniu al conştiinţei creatoare cel mai sensibil la mutaţii paradigmatice cu un întreg evantai de aspecte ce antrenează însuşi comportamentul uman în raport cu percepţia cosmosului; poeticul s-a resimţit într-o mult mai mare măsură de la această criză decât, aşa cum s-a crezut, de la cea declanşată şi întreţinută un timp. Trebuie însă recunoscut, în aceeaşi perspectivă, că, întrucât *criza este chiar mobilul, motorul şi condiţia creaţiei (artistice), orice moment de panică declanşat de pericolul disoluţiei substanţei sale contribuie decisiv la o schimbare a ei ce îi antrenează toate resorturile şi toate palierele; poezia iese din criză precum fiinţa umană după o lungă maladie: metamorfozată, dar aceeaşi, „slăbită", dar încă şi mai puternică, precară, dar încă şi mai promiţătoare*. Ea a depăşit impasul inventându-şi remediile, şi-*a adaptat* „organismul" la noile funcţii, şi-a descoperit şi şi-a instituit altele noi, şi-a construit din mers, uneori evaluând precipitat perspectiva, întregul instrumentar nou, făcând sub presiunea urgenţei coercitive o *revizuire* totală şi

detaliată a celui vechi spre a se putea acredita într-un viitor nesigur cu o *altă* formă în orizontul tuturor funcțiilor sale verificate deja în procesul estetic de receptare.

Disoluția individualului: profetismul mascat

Într-un mai vechi eseu (Cf. **Vicissitudine e forma [Da Lucrezio a Montale. Il mistero della creazione poetica**, Milano, 1974, pp. 20 și urm.), poetul și teoreticianul italian Mario Luzi face o distincție subtilă între glosolalie și profeție ca etape esențiale ale discursului religios occidental; pornind de la *Epistola I a Sfântului Pavel către Corintieni*, autorul identifică în glosolalie o primă formă a rugăciunii (a discursului religios / poetic) ca exercițiu și ca practică a individualului prin excelență; trecerea la profeție s-a făcut sub presiunea nevoii *comunizării* actului religios: «...în ceea ce privește glosolalia – adică expresia directă, individuală și imprevizibilă a grației – ea a fost lăsată la marginile abnormei și folosită, dacă a fost vreodată, ca referință îndepărtată și sugestivă. Sf. Pavel afirmă, e adevărat, superioritatea profeției, adică a meditației active și profitabile: dar nu uită să ne spună că e primul care vorbește în limbi. Se poate crede deci că nu există limbaj mediat, dacă mai înainte nu există limbaj imediat, întrucât în viziunea paveliană sunt considerate efect a două carisme distincte...». Luzi crede – și mi se pare motivat în această aserțiune a sa – că spiritualitatea occidentală a pierdut (a lăsat să se piardă, spune el) sau a reprimat ca inutilizabile aceste manifestări individuale în care se exprima cu o gratuitate deopotrivă ingenuă și fecundă un *izvor vital*: «Sensul relației a triumfat. Interesul pentru lucru stăruie totuși în faptul că foarte adesea acel triumf e numai formal: glosolalia răsare în mod fraudulos sub veșmintele profeției...»; și ale poeziei, am adăuga anticipând sensul mai larg al discursului luzian, fiindcă nu numai că poezia caută un discurs marginal și individualizant, operând cu criteriul esențialității, atunci când cel al originarității pare compromis de resurecția maladivă a romantismului și a «romantizării» discursului și a vieții, dar ea, poezia, profetizează, fie și mascat, un viitor care se oferă sub categoria unui prezent așa-zicând *absolut*.

Este vorba însă de o percepție *în absolut* a poeticului sau, mai exact, percepția *modernă* a ei; avangarda, orice avangardă, tinde să

anuleze această relaţie, prin negarea trecutului (tradiţiei) canonizat şi, uneori, a prezentului în mişcarea lui «dialectică» de canonizare şi convenţionalizare; pentru avangardist, nu există decât un viitor de profetizat, dar această mişcare rămâne fatalmente rectilinie şi nu pare a rezolva în sistem de metamorfoză *paradigmatică* «criza» poeziei, tocmai fiindcă efortul negator propus şi asumat nu subîntinde imperativul *integrării*. Or, tocmai conştiinţa post-modernă (experimentalistă) reuşeşte să ducă până la capăt procesul de înnoire totală, prin faptul că nu *atacă* (nu distruge) orizontul de aşteptare al destinatarului, ci îl presupune şi îl menajează; această includere are loc tocmai prin acţiunea de integrare (prin operaţii de textualizare, intertextualizare şi post-textualizare) a discursului precedent; de aici, simţul enorm al parodicului, al ironicului, al pastişei, al calchierii, toate transformate în tehnici operatorii a căror miză majoră rămâne conştiinţa acută şi dramatică a scriiturii.

Dar raportul inserţial dintre glosolalie şi profeţie angajează, la nivelul poeticului, cel puţin două aspecte care au stat în centrul meditaţiei asupra genului liric în ultimii aproape o sută de ani; prima convoacă chiar locul şi rolul acestuia în destinul individului şi, desigur, al comunităţii; cel de-al doilea, implică natura «progresului», a «evoluţiei», a devenirii sale în timp şi investigarea câmpului metamorfic pe care îl degajă. Vom ignora voluntar şi oarecum strategic primul aspect: meditaţia asupra rostului poeziei este infinită, dramatică şi, într-o măsură aproape tragică, gratuită, întrucât a sfârşit nu o dată în autotelism, atunci când atitudinea autocontemplativă s-a însoţit cu un răsfăţ pernicios; în fond, care sunt «raţiunile» poeziei? Nu cumva, asemeni filosofiei (căreia Gianni Vattimo, autorul **Sfârşitului modernităţii** şi al **Gândirii slabe**, îi retrăgea, într-un lung interviu din anii '80, orice pretenţie resolutivă, gnoseologică ori ontologică), ea, poezia, a fost şi a rămas o *distracţie a spiritului*, fie şi clamoroasă, fie şi spectaculoasă, cu întreg haloul de misterios şi tainic cu care *a ştiut* să se înconjoare de-a lungul timpului? Nu există, la propriu vorbind, o finalitate a poeticului, iar faptul că o tradiţie platoniciană a acreditat ideea scoaterii ei din cetate nu mai sperie şi nu mai irită, câtă vreme unul dintre cel mai 'gălăgioşi' reprezentanţi ai neoavangardei italiene din anii '60, Edoardo Sanguineti, îi retrăgea, foarte recent, chiar dreptul la ...existenţă. Iar dacă discursul asupra finalităţii ei a devenit de mult o biată tautologie, să reamintim

totuși, cu Valéry, că faptul esențial și semnificativ în sine îl constituie tocmai *prezența* sa (a poemului).

Atunci, dincolo de perdeaua asfixiantă, ternă și contraproductivă despre «imanența», «transcendența», «absolutețea» poeziei (care a refuzat mult timp, din fericire doar retoric, dreptul unui metadiscurs să se dezvolte și să se adâncească și dincoace de «figura» imobilă a poemului) trebuie investigat *corpul textual* al acestuia și, concomitent, sondate aperturile (și semnificațiile lor, mereu noi, mereu proaspete) orizonturilor pe care interferența autor (eu poetic) – cititor (instanță receptoare) le generează necontenit. Or, această interferență, dezvăluind noi moduri / modele aperceptive prin modificarea continuă și insistentă a *formei* sfârșește prin a modifica și conținutul însuși. Căci nu s-a insistat poate nicicând cât ar fi trebuit și ar fi meritat asupra faptului că obiectul (și «terenul») de investigare interpretativă a poeticului a fost și a rămas, astăzi mai mult decât oricând, tocmai relația imaterială, evanescentă și «coruptibilă» dintre instanța enunțătoare (reclamând cu orgoliu un ifos auctorial) și instanța receptoare (nimbată de anonimat).

Așadar, aventura (solitară) a poetului pendulează între condiția «glosolatică» a limbajului (cu toată alura de autoreferențialitate jakobsoniană recunoscută) și cea «profetică», în care se implică o bună doză de absurd. Absurdul rămâne, de fapt, trăsătura distinctivă a poeticului și nu e întâmplător faptul că marii artiști, cei instauratori de paradigme noi, au «lucrat» în perspectiva absurdului, și au făcut-o pornind de la ambiguitatea dată a limbajului însuși. Mai mult, orice avangardă (înțelegând prin termen orice mișcare înnoitoare, demolatoare a unei ordini / a discursului, spre a vorbi cu Foucault / și creatoare a unei alte / noi / ordini) a sfârșit, în acțiunea ei liminară, prin a aduce în perspectiva schimbată a faptului literar chiar 'figura', deopotrivă neliniștitoare și resemnată, a absurdului, cum a demonstrat, printre alții, Theodor Adorno: Arta a pierdut caracterul său de evidență, scrie filosoful german. A devenit evident că tot ceea ce este îngăduit artei, atât în ea însăși cât și în relația sa cu tot ceea nu vine din sine, nu justifică nici măcar dreptul ei la existență; suprarealismul conferea - sau tindea să o facă - dreptul artei prin artă la existență, iar toate tentativele de păstra pe același plan arta și viața, ficțiunea și practica, aparența și realitatea, ca și tentativele de a suprima distincția dintre obiect de artă și obiect utilitar, între jocul conștient și excitarea spontană, credința că arta

se află peste tot şi că lumea întreagă este artistică, recuzând orice criteriu şi asimilând judecata estetică expresiei experienţei subiective, toate aceste întreprinderi s-au dovedit moduri de experienţă a absurdului (*Theoria estetica*, apud Ferruccio Masini, *Dialettica dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1979).

Numai că autorul *Dialecticii negative* se înşeală în consecinţa judecăţii sale disociative: în perspectiva postmodernităţii, urmare a efortului dramatic de depăşire a crizei modernităţii târzii, coroborată cu surclasarea crizei metafizicii, pretenţia artei de a se omologa realului (şi de a-l «substitui») a marcat de fapt schimbarea esenţială de paradigmă către sfârşitul acestui veac şi mileniu; ea înseamnă poate metamorfoza cea mai profundă, de la Renaştere, de la Romantism şi Simbolism (incluzând şi avangardele istorice) produsă în *Corpus*-ul artei, oferind prilejul unei neconvenţionale reîntemeieri a însuşi temeiului esteticului. Este convingerea noastră, după experienţe îndelungate îndurate în vecinătatea poeziei, soldate cu eşecuri şi abandonuri, cu nelinişti şi aşteptări înşelate, că, odată cu anii '80, dar mai ales cu ultimele aventuri nouăzeciste, angajarea poeticului în declicul postmodernităţii (cu tot relativismul «disciplinar» şi teoretic pe care îl presupune conceptul ca atare) i-a reconferit, *într-un mod apăsat paradoxal*, ceva din pierduta şansă glosolatică de care vorbea eseistul şi poetul italian Mario Luzi, oferindu-i un prilej nesperat de a-şi «pozitiva dialectica», spre a răsuci, terminologic, convingerea asertivă cunoscută a lui Adorno.

În fond, poeticul e chiar pariul deplin al jocului individualului, într-o liturghie singulară (căci conservă «bolboroseala», «bombăneala» insului surprins în nemărginirea locului şi în eternitatea clipei), pe cât de solemnă pe atât de lovită de absurd; liturghie (singulară) ratată, deci, spre a prelua o sintagmă a poetului şi criticului Octavian Soviany în marginea poieticii barbiene, o poetică inclusă în chiar deschiderea noii aventuri salvatoare a discursului textual şi textuant poetic.

Neoexperimentalism şi / sau post-avangardă. O deschidere spre post-modern

Mi se pare utilă reluarea, fie şi succintă, a dezbaterii, iniţial de apertură teoretică, asumată ulterior în praxisul scriiturii, al uneia dintre cele mai incitante «şcoli» poetice din spaţiul european al

ultimelor decenii şi anume aceea care a prezidat «neoavangarda» italiană, cunoscută apoi şi sub numele de *I Novisssimi*. Interesul e întreţinut şi de ecoul pe care l-a avut, la un moment dat, în critica românească, în alimentarea unei polemici susţinută de doi dintre criticii direct şi responsabili implicaţi în aventura tinerei poezii (optzeciste) de la începutul deceniului al noulea, Nicolae Manolescu şi Marin Mincu.

Textul programatic al dezbaterii aparţine criticului Angelo Guglielmi (*Avanguardia e sperimentalismo*) şi a reprezentat, cum se ştie, comunicarea teoretică ţinută de acesta la faimosul congres al unor scriitori italieni, la Palermo, în 1963 şi care a dat naştere imediat nu mai puţin celebrului «Grup 63»; relatorul porneşte, în demersul său cu puternice accente disociative, de la o constatare, de natură socio-filosofică, anume caracterul extrem de permisiv al epocii actuale, «legată, adică, într-un anume mod de o situaţie pozitivă, de extremă libertate, de extremă toleranţă»; dacă, într-o astfel de deschidere însumantă la modul total, «produsele cele mai extravagante sunt acceptate şi se bucură de cele mai prestigioase garanţii», atunci ce sens mai poate avea o mişcare de avangardă? Nici unul, răspunde categoric teoreticianul, fiindcă nu mai există căi nedeschise, nu mai sunt obstacole de înfruntat, cu excepţia (mult mai importantă pentru situaţia poeziei româneşti din deceniul al şaptelea) celor instigate de grupurile culturale care deţin puterea, iar concluzia, în urma acestei examinări riguroase, nu poate fi decât una singură: a te încăpăţâna să te comporţi ca şi când aceste libertăţi, acest spirit permisiv, n-ar exista, a-ţi inventa duşmani de învins, bariere de depăşit, prin urmare, o situaţie de răsturnat, ar fi în cel mai bun dintre cazuri o formă de inconştienţă.

Problema «pozitivizării» valorilor prin actul de interpretare-receptare nu s-ar mai pune, continuă Guglielmi, în termeni de combatere, de luptă, ci ea trebuie transferată la nivelul, disociant, al conştiinţei critice, impunând efectiv calitatea şi legitimarea opţiunii. Pare extrem de instructivă, în contextul analizei noastre, apelul la analogia cu un fapt de război desfăşurat în regim militar: «Situaţia culturii contemporane e asemănătoare cu cea a unui oraş din care, după ce o va fi împânzit cu mine, duşmanul a fugit. învingătorul, care se găseşte la porţile oraşului, ce va face? Va trimite trupele de asalt să cucerească un oraş deja cucerit? Dacă ar face-o, ar agrava şi mai mult haosul, provocând noi şi inutile ruine şi moarte. Mai

curând va face să sosească, din spatele frontului, trupele specializate care vor înainta în oraşul abandonat, nu cu mitralierele, ci cu aparatele Geiger. Şi graţie noilor căi deschise de ei (căi extraordinare, desigur, construite pe locuri neprevăzute şi netradiţionale), circulaţia în oraş va putea reîncepe. Va fi vorba fără îndoială de o circulaţie abruptă, obositoare, nesigură. Va avea nevoie de a „încerca" paşi şi cărări tot mai diferite. Va fi vorba de o circulaţie experimentală».

Experimentalismul ar fi, deci, în opinia criticului italian, «stilul culturii actuale», «forma sa cea mai proprie şi mai sinceră», care, totuşi, «se opune avangardei istorice printr-o evidentă diversitate de scopuri»; demonstraţia acestei teze, Guglielmi o face disociind între doi scriitori italieni foarte cunoscuţi pe plan european, Marinetti şi Gadda: «Avangardismul marinettian, afirmă criticul, se naşte din pretexte polemice, în afara unei clare baze ideologice şi cu serioase intenţii polemice», fiindcă, în primul rând, «revoluţiile expresive futuriste sunt gălăgioase şi superficiale», operând «pe schelăria exterioară a instituţiei lingvistice tradiţionale cu scopul de a o aduce la un punct ireversibil de criză, de a-i denunţa neproductivitatea substanţială», astfel că «nucleul interior sau ideologic al limbii rămâne intact sau mai exact scapă violenţei lor» şi, de aici, impunerea unei concluzii evidente, prea puţin, credem noi, disociată în procesul de omologare estetică a avangardelor, şi anume aceea că, de fapt, niciodată sensul limbii n-a fost atât de absent ca la scriitorii avangardişti. Or, noul experimentalism, dată fiind criza profundă a instituţiei limbii, pune problema recuperării acesteia, la nivelul funcţiei, iar nu al instrumentului, fiindcă «instrumentul e dintotdeauna consumat», şi orice «punte dintre cuvânt şi lucru s-a prăbuşit, «limba ca reprezentare a realităţii este un mecanism dement», dar «scopul scrierii rămâne recunoaşterea realităţii»; se configurează astfel un gen de aporie asemănătoare, după opinia noastră, cercului hermeneutic; soluţiile nu rămân prea multe şi trebuie căutate în schimbarea unghiului de vedere, respectiv transferarea «în inima realităţii» (a realului, mai bine zis), transformându-se din oglindă reflectantă într-un «foarte zelos înregistrator al proceselor, chiar (mai ales, am spune astăzi, n. ns. G.P.) al celor mai iraţionale, al modurilor de a se forma ale realului»; or, dacă ar continua să rămână în afara realităţii, «să pună între ea şi aceasta un filtru prin care lucrurile, lărgindu-se în imagini

surreale ori lungindu-se în forme halucinante, să se dezvăluie»; acesta ar fi, în viziunea lui Guglielmi, «operația esențială a noului experimentalism», în care îl situează pe Carlo Emilio Gadda.

Concluzia ar fi, deci, că operația pe care o întreprind «noile» experimentalisme nu este polemică și că ea revendică mai curând conștiința decât puterea fervoarei, fiind vorba de o intervenție răbdătoare îndreptată spre căutarea de noi structuri expresive, în descoperirea de noi amestecuri stilistice, în care sunt chemate spre confluență materiale neprevăzute și deschise contaminărilor lexicale celor mai fervente; intervenția, cu conotațiile ei de chirurgie lingvistică) e mutată în laborator, iar succesul e garantat de chiar organizarea laboratorului; spre deosebire de avangardele istorice, experimentalismul e dominat de un interes fundamental de esență formală.

Cum ușor s-a putut observa, cel puțin în câteva din premisele sale teoretice, discursul disociativ al lui Guglielmi nu se aplică la condiția poeziei române de la sfârșitul anilor '70, fie și pentru faptul că gradul de permisivitate a gândirii era, de fapt, redus la zero, iar presiunile de putere ale unui așa-zis grup cultural se regăseau la dimensiunea unui întreg regim supraordonat pe principiul dictatului și al interdicției. Este și motivul pentru care, dincolo de mizele estetice ale oricărui experiment poetic, căutarea unor soluții de schimbare paradigmatică depășea cu mult limita unei strategii «stilistice»; nu-i mai puțin adevărat că toate celelalte mutații, indisolubil legate de adecvarea poeticului la transformările orizontului de așteptare al cititorului, își păstrează validitatea și sincronizează explorările tinerilor poeți români din acel moment cu eforturile novatoare universale.

Marginea și centrul: cercul insidios

Pentru *noii* poeții, autori cu o clară (poate prea clară) percepție a sursei de renovare a poeticului circumscrisă unui proces de incubare a actului creativ, miza poeziei pare să fie deopotrivă rezultatul unei revelații și al unui pariu: limita dicibilului face superfluă orice transgresare a limbajului; transcendentul s-a dovedit nefertil, «izvorul» generator de înnoire nu depășește granița *poiein*-ului, ci se află în chiar operația de supraveghere atentă și lucidă a spunerii (scrierii); poemul e un simplu operator textual, iar cuvântul, un

prilej de verificare a valențelor resemantizante ale limbii; prin urmare, esența procesului de instaurare a sensului stă în maximum de autereferențialitate, cu încercarea de a-i marca survenirea în real, ca unică magie admisă; actul poetic e meta-textual și meta-discursiv, căci poemul e gândit acum exclusiv în forma unei sentințe despre cum devine el cu putință. Scrierea ca atare nu mai are nici o funcție institutivă, ci e doar *umbra* (ca *urmă*, ca proces indicativ) gestului privit în toată fizicitatea sa, în disprețul oricărei «reprezentări» genuine, iar poezia și-a asumat, în sfârșit (la capătul lungului drum care începea, poate, cu Novalis, traversând experiența lui Mallarmé și Valéry), sarcina ingrată de a se întoarce iremediabil și punitiv asupra ei înseși și de a transfera, în volutele propriei sale instaurări, miza unei auto-reprezentări care atinge cotele *imprezentării*.

Care ar fi prețul (căci există unul, chiar foarte mare și a-l ignora ar însemna a refuza provocarea fără de care câștigul paradigmatic s-ar reduce la o simplă cochetărie pasageră!) nu de plătit, ci acela pe care *noua* poezie îl plătește deja în chiar acceptarea noilor sale predicții? În primul rând, delegarea unei tensiuni (a limbajului situat în *prelungirea* realului / existentului), fără garanția asumării deschise și programatice a alteia; apoi, refuzul oricărui transcendent, la capătul acceptării unei destructurări a *materiei* (limbajul însuși) până la obținerea și etalarea unor instrumentarii ce au devenit chiar toposuri poetice; riscul (deloc neglijabil) de «răcire» a discursului, prin eradicarea («stârpirea») oricăror pulsiuni ale vechii magii ce a însoțit poetica timp de veacuri, dacă nu de milenii?! Riscuri, deci, asumabile și asumate, neliniștitoare, cum se poate observa, dincolo de «scandalul» indiferenței unor protagoniști prea grăbiți să-și gospodărească descoperirile; dar răscumpărate, totuși, de câteva câștiguri pe care poezia din ultimele decenii (iar nu din ultimul deceniu?!) nu le-a conservat în niște «cutii negre» ale experimentelor, iar printre ele, poate cel mai spectaculos, acela al traversării conștiente, hiperlucide, motivate, a deșertului în care vechile poetici au cantonat: fiindcă, oricât de neprofitabilă pare acceptarea unei noutăți care își discreditează propria rațiune de a fi, oricât de nespectaculos efortul survolării aventurii poetice în chiar miezul ei cel mai arid, infinit mai gravă ar fi fost – este – continuarea, stăruința în vechile paradigme. A nu vedea și a nu numi criza nu înseamnă nici că ea n-ar exista și nici

nu se dovedeşte o soluţie; dimpotrivă, a o refuza nu presupune obligatoriu soluţii miraculoase, dar traversarea ei lucidă este un răspuns, chiar dacă nu singurul şi, mai ales, nu cel mai comod.

Pentru unii reprezentanţi ai optzecismului, spre exemplu (Gheorghe Iova, Traian T. Coşovei, Bogdan Ghiu, Ion Mureşan), poezia pare să-şi fi epuizat vechile ei (noi) pretenţii de terapie siderală a răului imers în real prin exorcizarea sa la nivelul unui logos investit cu o funcţie transcendentală. Oricum, stafia «frumosului» a devenit de mai bine de un secol o banală legendă, iar «pedagogia», fie ea *vates*, ca la Carducci, la Goga, ori chiar la Arghezi, ori de natură *fenomenologică*, asimilând husserlinian logosul ca dat ontologic al naturii umane, nu mai răspunde orizontului de aşteptare al unui cititor căruia percepţia (şi viziunea) holistică îi inundă şi condiţionează comportamentul habitudinal. *A scrie* înseamnă acum *a face*, rectè a lua act de faptul că scriind, *faci* (poezie), iar aceasta nu mai este o (altă) ordine, ci chiar ordinea în care scriitura survine în real, substituindu-l, cu toate consecinţele presupuse. De aceea, nici nu mai poate fi vorba de un refuz (al tradiţiei), de o negare (a realului), ci de o depăşire a lor prin supunerea la un dialog con-structiv, la o dispută, fie, dar una care nu mai pretinde schimbarea unui limbaj cu altul, ci transferarea unicului limbaj posibil în «coca» existentului, în plasma realului, ca pe un aluat care, prin nouă fermentare, conduce la un produs care nu mai poate fi disociat de procesul pe care l-a străbătut, câtă vreme procesul însuşi se recomandă drept topos esenţial.

Pentru cititorul rămas prizonier al paradigmei *reprezentative*, educat şi format în prelungirile scolastice ale «vechilor» poetici în care «funcţia estetică» de sorginte hegeliană, dar nu numai şi nu neapărat, frustrată de orice pretenţie cognitivă întemeietoare, se mulţumeşte cu un fel de *plaisir* epidermic, noutatea poate surprinde şi poate bloca. Nu-i mai puţin adevărat că persistă grave întrebări cu privire la capacitatea evolutivă a poeziei, atunci când se confundă aceasta cu poeticitatea, cu poeticul ; căci nu poezia se schimbă, ci modul ei de a fi şi a se face şi, odată cu el, se modifică, şi nu totdeauna – ori niciodată – la vedere, percepţia noastră asupra poeziei. După cum, tot ca avertisment, a accepta metamorfoza cu un entuziasm nemotivat, exterior şi circumstanţial, ca pe un răsfăţ al simplei deschideri culturale, a evita chestionarea cu privire la ce s-a pierdut (dacă s-a pierdut ceva) din patrimoniul devenit bibliotecă ar

însemna, poate, a-ţi refuza şansa propriilor temelii, în chip de garanţie a noii identităţi. Prin urmare, se cuvine refuzat din start morbul competiţiei ; şi pretenţia atât de vană a priorităţilor cu orice chip ; poezia are istorie, în ciuda oricăror garanţii de suficienţă autotelică ; şi ca şi alte discipline ale spiritului, ea vrea să se recunoască pe cale, căci se află, ca şi filosofia, *pe cale*, cum spunea Jaspers; să i se recunoască, adică, acel statut precar de mecanică a formei, în care descoperirile nu trebuie adjudecate în grilă contestatoare, negatoare, ci ca trepte însumabile, într-o mobilitate care nu mai este însă diacronică, fiindcă zestrea sapienţială e o singură măsură. Or, critica (de poezie, în primul rând) tocmai la un asemenea minim efort e convocată: să ia act de metamorfoză şi să o facă transparentă, neuitând să-şi adapteze regimul propriului instrumentar la exigenţele unui obiect care i-l solicită provocând-o necontenit şi întinzându-i nu o dată numeroase curse.

Ar trebui analizat cândva mai aplicat vetoul insidios pe care reprezentanţii optzecismului l-au aruncat predecesorilor săi imediaţi: estetic, gestul articula o stare de nemulţumire faţă de instituţionalizarea poeticului într-un *lirism* prins într-o mişcare autotelică, îndrăgostit de disponibilitatea cuvintelor de a se rândui într-un discurs egal cu sine, încremenit în propria-i vocaţie declamatorie, sprijinindu-se pe un proces de reprezentare (oglindire) pentru care potenţialitatea metaforică, ea singură, transferă vorbirea într-o ordine poetică; «ideologic», el afişa un sentiment de dezgust faţă de un proces de convenţionalizare a poeziei şi, cu voie ori fără de voie, punerea ei în slujba omologării dogmei; sigur, nu era, în această frondă asumată deseori în limitele unui pariu ce ieşea din «dialectica» unei mize artistice, tot adevărul, dar nu se poate nega, pentru cine revede (reciteşte) poezia de audienţă a deceniului al optulea, faptul că impasul era real şi că, dincolo de jocurile de magie lingvistică, sclerozate şi anemice, criza (de identitate, în primul rând, dar şi de limbaj) îşi diseminase întregul morb canceros în organismul cândva viu al poeticii.

Acea căutare cu orice preţ a ceva nou, declamată şi de Baudelaire tot într-un moment de criză devenise, la sfârşitul anilor 70, o urgenţă şi puţine au fost autorităţile critice dispuse şi, mai ales, pregătite să ia act de aceasta; ruptura se impunea şi, cum, în decursul ultimilor cincizeci de ani interveniseră mai multe rupturi,

pe fondul cantonării cvasi-unanime a reflecției (filosofice, lingvistice etc.) în limbaj, *experimentarea* unui nou veșmânt idiomatic pentru poezie nu ar fi trebuit să surprindă. Societatea post-industrială, discuțiile – aprinse în Occident – despre post-istorie și post-modernism nu păreau să-și găsească, la noi, vreo legitimitate, sau cel puțin doar una acceptată ca pretext de disociere (de refugiu, de fugă, de izolare) de realitatea dogmatică a comunismului dâmbovițean care revendica, vai, și o gândire pe măsură. Este, poate, și explicația pentru care cenzura ceaușistă a generat, dacă nu greșim, la sfârșitul anilor 70, sentimentul unei permisivități (reținute) față de un anumit tip de poezie, cea textualistă, preferând, cu o mare doză de naivitate și inabilitate, *jocul de limbaj*, în care mai ales mimarea realului putea să pară acceptabilă, în măsura în care perspectiva metafizică se constituise ca antipodul gândirii sclerozate a unui regim care pierduse și ultima pretenție la orice legitimitate.

Există cu certitudine o bună doză de histrionism în aventura literară a tinerilor poeți care, încă la sfârșitul deceniului al optulea, mai degrabă resemnați decât revoltați de eșuarea poeticului într-un fel de autotelism ieftin, se decid, individual sau în grup, pentru o radicală schimbare de optică: schimbarea își fixează, la început, o miză (aparent) marginală, care pare a lua prin surprindere întregul spectru al «audienței», de la cititorul (care se arată cel mai permisiv, fiind pregătit în parte de experiențele poetice ce experimentaseră parodicul și ironicul ca mecanisme de «manipulare» a realului) la cenzura slujind o dictatură tot mai detracată (care a crezut, pentru o clipă, că putea accepta «jocurile de limbaj» în locul tensiunilor metafizice ale poeziei de linie tradițională) și mergând chiar până la critica literară, ezitantă pentru moment în omologarea unor modalități ce păreau a pune în paranteză un întreg și complicat patrimoniu de mecanisme conservând încă o bună doză de «mister» și de «magie», niciodată supuse unor operații analitice cu finalitate deconspirativă. Miza era «marginală» numai în semnificația pe care Thomas Kuhn o conferise, pentru filosofia științei, procesului de instituire a unei noi paradigme, având drept operatori esențiali două aspecte aporetice: focalizarea derelectivă a căutării (caracterul «accidental» al unei descoperiri, pe care un Umberto Eco l-a sugerat și printr-un termen italian dificil de tradus conceptual - *serenedipità* / a descoperi America pornind în căutarea Indiilor,

spre exemplu), cu alte cuvinte, ceea ce Eliade a numit, încă prin anii '40, *centralitatea marginii*, şi, în al doilea rând, asumarea, într-un regim al unei gândiri *post-*, a *slăbirii* discursului, spre a spori spaţiul interstiţial în care să se instaleze o nouă tensiune ivită din schimbarea raportului dintre limbaj şi real.

Nu trebuie ignorat faptul că aventura optzecistă are loc într-o deplină sincronizare cu un proces manifest, în acei ani, pe plan universal care marca eşecul (şi abandonarea) celor două mişcări majore care au dominat ştiinţele spiritului din cea de-a doua jumătate a veacului, structuralismul şi semiotica, pe fondul deschiderii unei noi «ordini» a discursului care era cea a postmodernismului, oricât de incertă şi supusă rapidei eroziuni ar fi fost şi aceasta din urmă.

Acum, însă, în neliniştitor final de secol şi de mileniu, poeticul (şi nu poezia) este din nou supus evaluărilor, deferit unui proces de investigare care aparţine post-crizei, iar eforturile de surclasare a oricăror pretenţii resolutive ale *ismelor* par a deschide larg eventualitatea unui criteriu care, deşi foarte vechi, n-a fost parcă niciodată pus să funcţioneze la parametrii optimi: cel al *autenticităţii* care va marca, după opinia noastră, destinul Literaturii în următoarea etapă. În studiile care urmează, am încercat examinarea, teoretică şi analitică, a câtorva modalităţi de în-fiinţare a poeticului, de la romantism (Eminescu şi Leopardi) până la cei mai tineri poeţi situaţi în atenţia imediată a criticii; criteriul selecţiei, deşi şi axiologic, a urmat deopotrivă o presiune a unor afinităţi şi încercarea de a localiza mai fertil acele experienţe ce ne-au apărut (ne apar) purtătoare de sens nou în «devenirea» poeticului din perioada de referinţă.

REPERE EMINESCOLOGICE

Știință și inocență: «distanța» hermeneutică

Oricât de spectaculoasă în aparență, pretenția (și tentația) poeziei de a se omologa dincolo de aventurile exegezelor, refuzând adesea să se recunoască în «limitele» unui orizont interpretativ, rămâne, dacă nu un vis romantic, atunci o simplă și periculoasă gratuitate. În afara actului critic, orice experiență poetică riscă refuzul fatal al unui dialog care, fundat pe o lectură continuă, e unica modalitate de a o restitui jocului viu al formelor, hrănit și întreținut, la rându-i, de acea fuziune a orizonturilor aflate într-o necontenită deplasare. În acest fel opera se verifică pe sine și își verifică, într-o dialectică deschisă, criteriile intrinseci de garanții axiologice, în care chiar și posibile marje dubitative, când nu sunt insidioase veleități contestatoare, îi alimentează, de fapt, capacitatea de rezistență în timp.

Toate aceste simple, întrucât știute, adevăruri devin obligatorii atunci când se constată că acestui circuit creativ îi sunt preferate atitudini magnisciente, specifice spiritului gregar, primitiv, constând în contemplarea «goală» a așa-ziselor «valori supreme», sustrase evaluărilor critice, întrucât tabuizate, transformate în «monumente» naționale ori universale. Mai rară pe alte meleaguri, dar prezentă și acolo mai ales la nivelul terenului de manifestare a spiritului «scolastic», această atitudine e manifestă în cultura noastră, iar Eminescu s-a constituit de-a lungul timpului într-un pretext de dispute și bătălii pe cât de vane, de infertile, pe atât de asfixiante pentru spiritul exegetic obligat, nu o dată, să se retragă într-un soi de «reculegere», de cele mai multe ori nu mută, ci extrem de gălăgioasă. Dezbaterea recentă prilejuită de câteva tentative cu iz contestator apărute într-o publicație bucureșteană a confirmat pe deplin validitatea acestui comportament dual, în sensul depreciativ al termenului: de o parte, afișarea gustului contestatar, legitim în spiritul lui, dar riscându-și legitimitatea prin supralicitarea funcției negatoare, gândită ca un fel de drept indistinct, pe de alta, ca răspuns, «spectacolul», încă și mai periculos, al «apologiei» goale, frizând barierele bunului simț și, mai ales, angajând inclement întreg arsenalul verbal (și verbios) al «naționalismului» belicos. Faptul nici n-ar merita, în sine, prea

multă atenție, dacă n-ar atinge involuntar cel puțin două aspecte esențiale ce țin de chiar destinele culturii (literaturii) noastre: primul vizează, nu actualitatea (fiindcă actualitatea operei eminesciene este un dat), ci capacitatea noastră de a ne regăsi în Eminescu sau, parafrazând o interogație noiciană, «ce anume mai e în noi Eminescu?»; cel de-al doilea, ivit la capătul constatării absenței surprinzătoare a unor noi exegeze impunătoare, paradigmatice, consacrate operei eminesciene în ultimele trei-patru decenii, ar trebui să amendeze slăbita preocupare a spiritului critic pentru avansarea, cu o nouă rigoare și cu noi instrumente, a acestei exegeze; în fapt, paradigma eminesciană, invocată la tot pasul, de multe ori cu o detestabilă gratuitate, devenită deseori un biet prilej pentru «trocuri» și trucuri literare cu substrat «ideologic», alteori un veșmânt insidios pentru penibile afaceri de «grup» cu utilizări mistificatoare ale unor «adevăruri» ale Poetului scoase din context ori de-a dreptul «lecturate» în grile predictice, îndură un moment al ei de sterilitate, în absența unor noi oferte exegetice, ca unice instanțe capabile să-i valideze *sensurile* sau *sensul*.

Mi se pare simptomatic faptul că Eminescu, cel care ne locuiește și ne patronează propriul spirit, este încă, în bună parte, acel Eminescu indus conștiinței noastre de G. Călinescu; demersul, cu adevărat genial, al criticului, instituit, la vremea consumării sale în act, în decursul acelui mirabil deceniu al patrulea, tocmai amenință să sfârșească la antipodul resortului care l-a făcut posibil, adică într-o «reprezentare statuară», mumificată de o lungă atitudine de evlavioasă admirație și, în consecință, de acceptare necondiționată a premiselor și a concluziilor sale; exegezele (puține dacă le raportăm la gradul de apertură al operei eminesciene) lui Caracostea, Negoițescu, Rosa Del Conte, Edgar Papu, Eugen Todoran, Constantin Noica, Amita Bhose, Ioana Em. Petrescu n-au reușit să concureze, cu egalitate de șanse, opus-ul călinescian și, drept urmare, n-au reușit decât într-o măsură insuficientă să întrețină apetitul hermeneutic (și e adevărat că, adesea, s-au ratat, din motive conjuncturale, șanse unice, cum credem a fi fost cazul cu cartea Rosei Del Conte, introdusă în circuitul public de lectură cu aproape trei decenii întârziere); sigur, în tot acest timp s-au scris și s-au publicat numeroase studii eminescologice, iar colecția Eminesciana a Editurii Junimea stă mărturie în acest sens; a lipsit însă acel *studiu* esențial – și esențial *diferit*, în premise, ca și în finalitate – care să

inaugureze o *nouă* etapă în exegeza operei, iar sensul termenului *diferit* trebuie acceptat în toată modernitatea sa târzie, ca aventură a diferenței, capabilă să coreleze promisiunile intime ale eredității eminesciene cu așteptările propriului nostru orizont; cu alte cuvinte, spre a prelua o sintagmă a lui Mihai Cimpoi, lipsește încă sinteza care să ne conducă spre un *nou* Eminescu.

În fapt, ce anume lipsește cercetării operei eminesciene ieri și azi? Curajul metodologic novator, disponibilitatea de a institui, pe traiecte exegetice îndrăznețe, asumând chiar și riscurile invalidării, grile de lectură care să-l verifice pe poet în «adevărurile» anticipative, premonitorii ale operei, activându-i, astfel, «actualitatea» ca factor modelizant, punând-o în dialog sincronic, poate și contrastiv, cu metamorfozele înregistrate în magma poeticului din întreaga sa postumitate. Căci pare cel puțin o bizarerie, scump plătită de fiecare dată, orientarea acestei opere către modele poetice și culturale situate în a monte și mi-a fost dat, în Italia, să constat cum, la un «simpozion» desfășurat în pripă și prost poziționat, în care poetul era revalidat prin Petrarca, Tasso, Dante, universitari cărora le vorbisem de modernitatea eminesciană să mă asigure că nu descoperiseră nimic din aceasta în vanele «contribuții» decorate cu savantlâcuri docte. Și surpriza devine cu atât mai mare dacă ne gândim la șansa operei medievalului Dante de a se bucura de sinteze dintre cele mai moderne, mai aplicat actuale, de n-ar fi să citäm doar pe cele ale unui T. S. Eliot, din 1942, Arco Silvio D'Avalle, ori Philippe Sollers; or, există indiscutabil suficiente deschideri, și suficient de articulate, în direcția introducerii operei eminesciene, prin punerea în lucru a unor metode exegetice generatoare de noi câmpuri interpretative, într-un dialog rodnic cu gândirea poetică a acestui veac ce stă să se încheie: inițiative există (e cazul celor două lucrări ale Svetlanei Paleologu-Matta, a lui Constantin Barbu, a lui Marin Tarangul), puține și, din păcate, nedeclanșând acel interes vectorial necesar schimbării generale de perspectivă. De câteva din ele ne vom ocupa, fie și sub forma unor, deocamdată, semnalizări, în paginile ce urmează.

Modelul hermeneutic

Grila hermeneutică patronează demersul elveţiencei de origine română Svetlana Paleologu-Matta, cu cele două lucrări ale sale, *Eminescu şi abisul ontologic* (1988/ 1994) şi *Jurnalul hermeneutic* (1997). Demersul ei, cu resorturi clar individualizate şi asumate în cercetarea ontologică a lui Ştefan Teodorescu, dar şi în «incitările» diseminate prin atâtea pagini ale lui Noica, îşi face, din asocierea îndrăznelii metodice novatoare, un program al cercetării: opera eminesciană e chemată la o confruntare deschisă, în litera şi în spiritul ei, cu modelele poetice şi de gândire, care au marcat profund paradigma cultural-creativă a veacului al XX-lea – Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, fenomenologia şi, mai ales, perspectiva hermeneutică, de data aceasta, ca instrumentar, iar nu ca «şcoală». Cum se ştie, criteriul hermeneutic nu rezolvă în sine problemele pe care le ridică o operă de artă şi nici nu poate fi aplicat la orice tip de creaţie individuală, însă autoarea lasă inspirată deschis un larg câmp investigativ, optând ferm pentru modelul interogativ şi refuzând ispita unor răspunsuri resolutive; punctul de convergenţă al imersiunii metodei la nivelul poeticului este demersul heideggerian, cu angajarea hermeneuticii în ontologie, prin încercarea de definire-aprofundare a *Dasein*-ului, miza opţională majoră fiind aceea a punerii *în lucru* a comprehensiunii, instituind simultaneitatea lecturii, prin identificarea invariantelor şi inserând opera în mod hyper-textual. În acest context, avertizează autoarea, «Lectura simultană, hermeneutică, valorizează în modul cel mai luminător trăirile poetice, de pildă problema erotică la Eminescu, nevoia sa de a zvârli „*vălul alb de poezie*" asupra Venerei...», iar procesul referenţial se extinde, în mod natural, la multiple orizonturi, care face posibilă «citirea» Textului eminescian prin liberă raportare la izvoare diverse, de gândire în poetic, de la presocratici şi Platon până la Nietzsche, Jung, Heidegger şi Gadamer. Firesc, îşi găsesc utilitatea «luminătoare» şi sugestii din filosofia alchimică medievală, dar şi oferte hermeneutice ce-şi individualizează premise în, să zicem, soluţiile kantiene pentru problema temporalităţii.

Astfel, se întâmplă un lucru care, în alte circumstanţe, ne-ar fi generat o impresie acută de raportări forţate, de simple glosări mai mult ori mai puţin lovite de o gratuitate a actului spiritual al lecturii

«accidentale», fiindcă, spre exemplu, problema temporalității trece, de la Kant prin Eminescu, la Heidegger și fenomenologia contemporană, la Merleau-Ponty, revenind, mai aplicat, la textul eminescian: «Căci dacă noi spunem că timpul se scurge ca un râu, introducem un observator și, din clipa aceasta, trecutul și viitorul se răstoarnă: masele de apă deja scurse se înfundă în trecut, pe când izvorul, care este în urma noastră, reprezintă viitorul. Și chiar dacă observatorul coboară râul într-o barcă sau un vapor, nu râul se schimbă, ci peisajele (Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, 1945). Or, succesiunea peisajelor văzute nu este timpul. Timpul este râul însuși, cum o spune Eminescu: „Râul este demiurg" (*Scrisoarea IV*)...». Operația vine să revalideze regimul metaforic (și mitic-poetic) al cugetării eminesciene, al oricărei cugetări poetice, căci timpul (sau mai exact temporalitatea) e loc al subiectivității, iar această schimbare de orizont, tematizată de poetul romantic (Hölderlin, Eminescu), trece, odată cu disputa Einstein-Bohr, și în filosofia analitică.

Știință și inocență, așadar, cum cu surpriză constată un poet italian, «aplecat (și teoretic) peste întrebările lumii», precum Mario Luzi în marginea poeticii eminesciene, descoperind productivitatea (hermeneutică!) a acestui binom pe care îl aplicase mai înainte la Dante (a se vedea lucrarea *Eminescu e il romanticismo europeo*, publicată în Italia, la editura Bulzoni, în ocazia centenarului morții marelui poet, în îngrijirea lui Marin Mincu și Sauro Albisani). În fond, întreprinderea Svetlanei Paleologu-Matta este într-o legitimă continuare-reluare a aceleia întreprinsă de Călinescu: căci, dacă marele biograf al operei eminesciene «defrișase», cu înzestrarea «arheologului» sapiențial, terenul influențelor tensionale ale acesteia la un nivel al evidențelor contactuale, deci al co-textului, autoarea *Jurnalului hermeneutic* extinde cercetarea, cum spuneam, la un nivel hyper-textual; de fapt, poziția ei se impunea, din perspectiva verificării – și definirii – «modernității» eminesciene, printr-un proces de intertextualizare a mesajului poetic în cadrul metamorfozelor, de dimensiuni paradigmatice, pe care poezia le-a cunoscut în ultimii o sută de ani.

Astfel, demersul Svetlanei Paleologu-Matta răspunde și unei alte urgente și semnificative cerințe a exegezei operei eminesciene: cercetarea dimensiunii ontologice a limbajului, nu din perspectiva unei filologii clasice, cu tumultul retoric cunoscut (perspectivă

limitativă, dar cu rezultate remarcabile, dacă ne gândim, spre exemplu, la lucrările «aplicative» ale lui G. Tohăneanu, dar nu numai), ci aceea a «hermeneuticii sensului», fiindcă, ne avertizează autoarea, «Preeminența fundamentală a dimensiunii limbajului, aflat într-o unitate intimă cu gândirea, scapă limitărilor de tot felul, îndeosebi celor lingvistice, care-l reduc doar la formă...»; implicarea comprehensiunii în decelarea sensului intim al textului poetic nu se mai rezumă la o chestiune metodologică, ci deschide «o așteptare, o tensiune, o reînnoire a dialogului și a căutării în proximitatea textului.». Asumarea perspectivei hermeneutice ar aduce, ca noutate, «uitarea opiniilor personale, spre a fi deschiși la acest text, spre a auzi lucrurile din partea lui», în alți termeni, deschiderea la alteritate, la alteritatea textului, în sensul în care Valéry invita lectura să abandoneze impunerea unei sensibilități proprii în locul acelui sens prezent «obiectiv» în textul însuși. Astfel, pornind de la câteva relativ recente postume eminesciene publicate de Petru Creția, autoarea decelează, în «lucrătura» și în «laboratorul morții» chei ale misterului ființei.

Meritul cu adevărat indiscutabil al lucrărilor Svetlanei Paleologu-Matta este tocmai acela de în-cercare a «vitalității» poeziei eminesciene prin re-fundarea ei în corelații înnoitoare cu interogațiile neliniștitoare ale acestui din urmă veac. *Jurnalul* propriu îi pare, astfel, autoarei înseși, în comparația «cu grandoarea operei – a lui Platon, a lui Eminescu, a altor poeți –... cu toată năzuința lui de a aduce o mărturie despre adevărul poeziei... cu totul irelevant», de unde și o «paralizantă descurajare», și totuși, se animă de speranța unei utilități pentru câțiva tineri, «inimi cu-aripe», vânând «viața sensului unui text»; mai mult, chiar această formă, de «jurnal» pare, într-o fază de tatonare a unor noi parcursuri exegetice, soluția ideală pentru pregătirea terenului în vederea instituirii unui nou câmp de așteptare în care să apară o *nouă* exegeză a operei, fără de care persistă riscul, verificat astăzi, ca și ieri, în menținerea atâtor dispute sterile, de a ne raporta la un Eminescu «înstrăinat» de epoca noastră; or, opera eminesciană nu e întru nimic străină întrebărilor pe care «declinul» mileniului al doilea le adresează Ființei, numai că, prizonieri ai unor lecturi exegetice răspunzând altor imperative, ivite în alte conjuncturi, nu reușim să *ne* instituim, în perspectivă hermeneutică, propriul nostru Eminescu. De aceea, consider că însemnătatea ofertei Svetlanei

Paleologu-Matta consistă, dincolo de acuitatea situărilor, de ingeniozitatea raportărilor, de propunerile de «fuziune a orizonturilor» de lectură, mai ales în chiar condiția de tatonare, de pregătire în apertură, a acelei schimbări de perspectivă – instrumentară, metodică – în exegeza eminesciană.

Percepția critică *in distans*

Avantajul – și dezavantajul – operației critice pe care o întreprinde Mihai Cimpoi în lucrarea sa (*Spre un nou Eminescu. Dialoguri cu eminescologi și traducători din întreaga lume*. Chișinău, Editura Hyperion, 1993) constă în tandrețea prin care își apropriază opera marelui scriitor. Sentimentul nu-i atât de inedit când e vorba de Eminescu. Aproape toată exegeza românească eminesciană l-a cunoscut, de la forme genuin culturale, de tip scolastic, proprii unui anumit tip de discurs «căzut» sub valurile retorismului, și până la cele ultrarafinate, de felul proiecțiilor lui Noica, transformând opera poetului în însăși motivația ultimă a spiritului românesc.

În cazul lui Mihai Cimpoi persistă însă în plus o motivație care numai în aparență este exterioară fenomenului cultural și fenomenului poetic *Eminescu*: Mihai Cimpoi „lucrează" de zeci de ani într-un spațiu cultural – cel al Basarabiei regăsite și, apoi, din nou pierdute (!) – în care angajarea ontologică a limbajului devine, nu o dată, pariul deplin, motivația profundă și, uneori, liminară a oricărui act de creație ori de interpretare. Cultura română și, împreună cu ea, Eminescu, ca spirit tutelar al ei, devin probe maximale ale unei căutări a identității supusă eroziunii nu numai externe, dar și interioare. De aceea, orice nuanță patetică, retorică și, uneori, măsurată grandilocvent, interferând un «stil» revolut, de structură pașoptistă, nu trebuie (căci nu ar fi nici moral și, poate, nici estetic!) refuzate *ab initio* și nici asimilate indistinct presiunii unui «tribunism» desuet, inundat de meschinării și ipocrizii cu iz politicianist, al «eminescologilor» de ocazie din spațiul dâmbovițean.

Experiența pe care ne-o propune cartea lui Mihai Cimpoi este cu atât mai promițătoare cu cât ne oferă întâlniri profitabile, sau care se recomandă ca atare, cu cercetători ai operei lui Eminescu, străini ori români din diaspora, capabili, de aceea, cum ne-am aștepta, la o

judecată mai limpede şi mai cumpătată. În plus, cartea asumă ambiţia declarată, mai mult sau mai puţin explicit, a unui examen al prejudecăţilor interpretative, nu fără o posibilă revalidare a câştigurilor acumulate, cu scopul depistării sugestiilor în vederea angajării unei / unor / noi exegeze ori, cel puţin, a unei noi etape a acesteia (acestora). În ce măsură îi reuşeşte autorului acest demers nelipsit de riscuri vom încerca să relevăm puţin mai încolo. Deocamdată, anticipând, să subliniem doar faptul, considerabil în sine, că avantajul de care vorbeam mai sus riscă adesea să fie sufocat de dezavantaj şi unele pagini ale acestei cărţi depun mărturie în acest sens.

Dar care sunt personalităţile convocate de Mihai Cimpoi în cadrul acestui «colocviu» evaluativ al exegezei eminesciene? Se poate uşor observa că autorul nu şi-a propus nici o «grilă», n-a selectat, n-a eliminat ori ignorat, poate, cu intenţie, nici un nume dintre cele aflate în orizontul de aşteptare al «specialistului» în eminescologie. Prezenţa unor personalităţi precum Constantin Noica, Eugen Ionescu, Rosa Del Conte, Edgar Papu, Eugen Todoran, Petru Creţia, D. Vatamaniuc ori George Uscătescu ne pare perfect motivată din interiorul biografiei exegetice eminesciene; însă nici aceste «prezenţe», şi nu toate «avizate» (fatalmente!) asupra demersului întreprins de autor nu «răspund» într-un mod de totală angajare a viitorului exegezei eminesciene, fie că nu sunt provocate pe măsură, fie că prea «interesate» (şi uneori convingător, ceea ce nu-i deloc amendabil) să-şi conserve vechile şi propriile demersuri. Alte nume solicitate, pe care preferăm să le trecem sub tăcere, nu fac decât o figură decorativă, sporind tautologic discursul retoric, cu iz naţionalist, în marginea operei lui Eminescu. Este cazul lui Grigore Vieru, spre exemplu, dar poate şi al Mitzurei Arghezi; Nichita Stănescu constituie un alt exemplu nefericit, fiindcă (altfel un poet cu instinct critic şi cu acces la intuiţii fulgurante) pare convocat aici (*à rebours*) oarecum cel puţin inadecvat.

Dintre personalităţile străine (nu toate personalităţi, se înţelege), singurele care conving asupra capacităţii exegetice sunt, în afara Rosei Del Conte şi a Amitei Bhose (recomandate deja de contribuţii unanim recunoscute) rusul Iurii Kojevnicov şi maghiarul Samuel Domokos. Din motive previzibile, circumstanţiale, mărturiile lor devin strict culturale, reangajând vechile şi mereu noile aspecte ale

traducerii–trădării, interesante, desigur, dar rămase, din păcate, adesea prea între marginile unui discurs protocolar.

Din respect pentru travaliul şi râvna eminescologică a autorului, trebuie să ne exprimăm dezamăgirea (în raport cu orizontul nostru de aşteptare) faţă de inconsistenţa impactului ideatic al «convorbirilor» cu unii amfitrioni, precum cele cu Edgar Papu, George Munteanu ori Eugen Todoran. Nimic incitant, profitabil pentru viitoare exegeze în răspunsurile, uneori prea monotone, liniare, lipsite de nerv, ale acestor eminescologi eminenţi, totuşi. Să fie exclusiv vina autorului, în calitatea sa «publicistică», circumstanţiată de obiectivul propus? Răspunsul nu poate fi univoc. În fapt, Mihai Cimpoi a probat şi cu alte prilejuri că este un bun cunoscător al criticii eminesciene; am spune chiar, riscând paradoxul, că uneori este chiar un prea «bun» cunoscător, aşa încât presiunea paradigmelor critice acţionează inhibant asupra percepţiei momentului de fructificat. În altă ordine de idei, mulţi dintre criticii abordaţi ar fi putut prospecta trasee înnoitoare în exegeza eminesciană, erau, cu alte cuvinte, pregătiţi să marşeze direct şi eficient în această direcţie. O eroare, oarecum de înţeles, pe care a comis-o autorul a fost aceea de a-şi cantona interlocutorul pe propriul teren, evident cunoscut, şi astfel discursul a alunecat pernicios şi ineficient pe reluarea unor lucruri prea cunoscute, iar discursul s-a risipit, de cele mai multe ori în van; întrebările afişează o «sinceritate» nefertilă în planul mai general al provocării ideilor, autorul plătind în acest fel tribut disproporţial «atenţiei» pe care i-o acordă interlocutorului, atenţie trădată de cele mai multe ori prin obstinaţia cu care îi sunt prezentate acestuia propriile teze, propriile demersuri, ca spre a-l atrage mai degrabă spre redundanţă şi, deci, spre un exerciţiu pur retoric.

Cel mai incitant dialog al cărţii este cel realizat cu italianca Rosa Del Conte, distinsul cărturar din spaţiul peninsular care s-a aplecat, cu atâta profitabilă acribie dublată de o «mişcare» simpatetică asupra lui Eminescu şi, în general, asupra literaturii noastre. Explicaţia acestei reuşite stă poate tocmai în mobilitatea cu adevărat exemplară a acestui spirit neliniştit care este şi autoarea unei extraordinare lucrări exegetice consacrate poetului nostru naţional (*Eminescu o dell'Assoluto*); temperament anxios, eminamente polemic şi, deşi creativ prin excelenţă, universitara italiană probează, ca puţini alţii din spaţiul nostru cultural, capacitatea (şi

disponibilitatea) de a reveni – fie şi numai spre a-şi apăra credinţele şi ideile mai vechi – asupra operei lui Eminescu. În plus, Rosa Del Conte ne apare perfect motivată în aserţiunile sale atât de pronunţat polemice, «complotul» mai vechi şi mai nou (prin tăcere, ignorare şi, nu rareori, «preluare» nu totdeauna în spiritul autoarei şi, evident, fără necesarele citări) împotriva cărţii sale aparţinând, şi astăzi, unei triste istorii. Sigur, tonul obstinat al refuzului «altor» posibile traiecte ale cercetării operei eminesciene, atitudinea inflexibilă, dar ferm şi convingător articulată, faţă de nevoia unei înnoiri a exegezei pot, şi trebuie, să stârnească reacţii. Or, tocmai din acest motiv considerăm acest dialog printre cele mai reuşite şi, deci, mai vii, ale cărţii. În plus, nu putem să nu remarcăm contribuţia decisivă a lui Mihai Cimpoi care, de data aceasta, incitând-şi interlocutoarea spre zona unei exegeze cu fundament ontologic, reuşeşte finalmente să înregistreze reacţii vii, fertile, purtătoare de profit exegetic. Rămâne, printre altele, demnă de interes aserţiunea Rosei Del Conte despre o posibilă lectură eminesciană a lui Heidegger şi nu invers, cum îndeobşte se întâmplă în prezent. Dincolo de posibile reţineri de ordin metodologic, nouă ni se pare cu mult mai recomandabil ca astfel de lecturi să aibă loc sub incidenţa unui sincronism ideatic, în dispreţul preocupărilor, inesenţiale, pentru stabilirea unor «primariate», demne de cauze acreditate doar de mofturi protocroniste.

În ciuda unor astfel de rezerve, cartea lui Mihai Cimpoi are un merit incontestabil: percepţia disociativă, pe care noi înşine am încercat s-o traducem aici, are tocmai menirea de a sublinia, susţine şi propune, un demers trudnic, tutelat de o mare iubire pentru Eminescu şi, mai ales, gândit anume să limpezească apele, să însenineze «cerul» exegezei eminesciene. Resortul deschis asumat de autor, la care nu putem să nu subscriem, este, desigur, acela de a provoca, cât mai repede cu putinţă, survenirea unei noi vârste a exegezei operei marelui poet. Nu ne îndoim de faptul că Mihai Cimpoi însuşi va putea, graţie pasiunii, acribiei, mijloacelor expresive, capacităţii exemplare de pliere pe mesajul eminescian, să fie unul dintre acei critici care vor contribui, revenind asupra domeniului, la «crearea» şi susţinerea acestui *nou* Eminescu.

De fapt, poate că experienţa acestei lucrări, ce s-a dovedit mult mai dificilă decât autorul însuşi s-a putut aştepta, să nu facă altceva decât să ne avertizeze că Eminescu nu se pretează la orice trucuri

interpretative, că dialogul, oricât de bine intenţionat, nu reuşeşte să comunice atât de viu şi de incitant precum discursul critic temeinic articulat şi viu racordat la text.

De la ethos *la* ontos

Ar fi putut fi cartea aceasta a lui Marin Tarangul (*Intrarea în infinit sau Dimensiunea Eminescu*, Buc., Humanitas, 1992) acel «impuls» spre un nou Eminescu pe care critica literară – şi nu numai ea – îl tot reclamă în spaţiul culturii naţionale, ar fi putut fi sau chiar *este*? Răspunsul este nesigur, această întâmpinare dubitativă părând oricum destul de curioasă în faţa unei opere ispititoare prin datele ei înscrise în orizontul de aşteptare al cititorului; căci autorul, Marin Tarangul, deci, ar fi (fost) – prin datele propriei biografii spirituale, printre acele nume chemate să anunţe-inaugureze un început, poate, ceva în exegeza eminesciană.

Anticipând, cartea lui Marin Tarangul confirmă aşteptările lectorului avizat în aceeaşi măsură în care le şi infirmă: percepţie sub zodia paradoxului, atât de propice «teritoriului» eminescian, dar infinit mai particularizat în cazul prezentei cărţi. Şi, totuşi... Autorul, un iniţiat şi un rafinat al discursului filosofic de etichetă post-modernă şi poet «dedulcit» la banchetele versului ezoteric, a avut intuiţia, dar şi curajul, de a lăsa deoparte, strategic şi deloc ostentativ, toată întinsa şi luxurianta bibliografie critică eminesciană, pentru a se aşeza temerar la izvoarele lirismului însuşi; gest imprevizibil şocant, dar atât de natural încât chiar în timpul lecturii cel care însoţeşte actul interpretării uită neaşteptat de lesne, el însuşi, toată acea mişcătoare «geografie» de citate, apodictice ori de-a dreptul banale, care însoţesc încă opera eminesciană în destinul ei postum.

Demersul lui Marin Tarangul nu ne apare, de aceea, mai puţin riscant: în câteva rânduri m-am trezit din lectura acestui studiu, reprezentându-mi actul autorului ca pe o probă la capătul puterilor de a reînvia o Lume pierdută, risipită iremediabil în temeiul unei cărţi luate pe o insulă, într-un exil nevinovat. Există un angajament profund, resimţit aproape ca o fatalitate, în actul de decriptare a mesajului eminescian, poetic, dar şi meta-poetic. Angajamentul nu este consecinţa unei «comenzi», fie ea şi de conştiinţă, ci survine odată şi împreună cu noimele tinere chemate să ilumineze ascunsul

din vers, din poem; discursul autorului «focalizează» intens textul eminescian, nu-l explică, precum mai vechi ori mai noi exegeze, dar nici nu-l obscurizează voit. De aici, covârşitoarea impresie de implicare, de intricare a discursului critic în chiar textul primar, «încolţit», dar cu destulă grijă şi, aproape, cu îngrijorare, din toate părţile, spre a fi eventual forţat să survină în lumină.

Experienţa aceasta, oricât de singulară ar părea, îşi are neîndoielnic punctul de plecare şi instanţa modelatoare în discursul heideggerian: survenirea în lumină poate chiar reclamă modelul analizei celebre a filosofului german în jurul conceptului de *A-letheia*. Dar pare şi mai adevărat, în ordinea evidenţei tipului de analiză propusă, modelul nicasian. Mărturii în această privinţă pot fi nu doar predicţiile expresive atât de scumpe gânditorului de la Păltiniş, dar şi stră-baterea aproape «hyperion»-ică a universului eminescian.

Heideggerian pare să fie «modelul» gândirii în trepte, cu «drumuri» obstaculate şi obstaculante, cu dificultăţi neînvinse, nici după ce par a fi fost depăşite, căci umbra lor încă ameninţă «din urmă», alimentând îndoiala şi spaima; iată cum îşi reprezintă autorul «mersul» poeziei eminesciene, în «figura» celor «trei drumuri» care ne dau, împreună, acest mers: *Regimul cantităţilor*; *Străbaterea adâncimilor*; *Figura infinitului*. Toate trei sunt abordate într-o relaţie implicită, căci, ne avertizează autorul, «Aceste trei drumuri sunt în interferenţă şi se implică reciproc în aşa fel încât, atunci când cantităţile îşi desfăşoară dimensiunea, aceasta este în acelaşi timp şi o adâncime a infinitului; infinitul la rândul lui va fi o adâncime a cantităţilor, iar adâncimea, un infinit al cantităţilor».

Se fixează, astfel, odată cu «grilele» înnoitoare de lectură, şi cadrul «nou» al interpretării, iar proiecţiile «tematice» devin aproape neaşteptat şi chei ale modelului hermeneutic asumat. Profitabil devine, în această perspectivă, şi faptul că deşi, spre exemplu, «categoria» poetică a cantităţii, cât şi cea a infinitului, reprezentau motive predilecte ale mai tuturor interpretărilor anterioare, nimic din vechile achiziţii nu mai interesează. Fireşte, dacă şi-ar fi propus, autorul ar fi putut să le invoce, iar studiul său nu ar fi pierdut din originalitate, şi-ar fi pierdut însă cu siguranţă fluenţa, coerenţa articulării, fluxul intonaţiei ideatice care face din întâlnirea discursului exegetic cu textul poetic un spectacol. În fapt,

ne asigură autorul, invocarea cantităților, specifică, subliniem noi, romantismului european, «nu este de ordinul mulțimilor mici, delicate, al unui nenumărat pe care ochiul îl cuprinde. În poezia lui, cantitățile sunt mărimi ultime, covârşitoare. Ele orbesc privirea, ochiul este prea mic pentru a le măsura şi atunci privirea trebuie să facă un salt pe orbita ei incandescentă, cea a viziunii». Ne aflăm, cu cuvintele lui Călinescu, în imperiul urieşescului. Însă, imediat, Marin Tarangul, sustras, cum am relevat deja, oricăror presiuni ale modelelor interpretative anterioare, aduce două elemente aparent nesemnificative, dar hotărâtoare pentru demersul înnoitor al gândului hermeneutic: întâi, că relativizează atributul «mic», detectând, sub spuza gândului care iese întărit din scufundarea în «lumea» eminesciană, iarăşi o entitate paradoxală, şi anume că «mic» vizează «reperabilul», fiindcă, altfel, există «mari dimensiuni care circulă pe mici întinderi, după cum există mari dimensiuni al căror efect e mic, din lipsa elementarității». Ceea ce pare a indica modelul poetic eminescian productiv în această privință ar fi ceea ce autorul numeşte procesul / ori efectul de «săgetare» a versurilor; în al doilea rând, întâlnim în poezia lui Eminescu ceva ce lipseşte în general marii poezii a lumii: nu viziunea elementului cosmic, ci «cortegiu prelungit» al viziunii elementare, nu element cosmic, ci «pur şi simplu ... elementaritate, ... o redublare a elementului prin însăşi forța care-l naşte, adică vorbim de un fel de element al elementului». Sintetizând, în prea stereotipul limbaj al criticii «curente», există, pe de o parte, o tensiune a versului, aspect al nivelului *poietic*, dar şi o întindere a suflului vizionar.

În fond, regimul cantității aparține ordinii anonime; urieşescul poartă nu doar povara superbiei romantice, a exemplarității şi orgoliului ne-măsurii, ci şi pe cea, mai potrivită la Eminescu, a izvodului popular, de esență anonimă. *Anonim* nu mai rămâne astfel în sfera atributului circumstanțial convertibil în mărci «minore», ci avansează spre categoria supra-dimensionării, spre punctul în care, dată fiind percepția acută a infinitului, pierde orice punct de referință cu realul.

Iată cum funcționează modelul acestui original traiect hermeneutic, urmând neaşteptat un altul, disimulat cu grijă, al inițierii în structura discursului muzical. «Drumurile» au devenit trepte, scări, «chei» de descifrare a *opus*-ului asumat cu sentimentul descoperirii lui recente. Surprinde deopotrivă «încetineala»

gândului, efect al acelei «spargeri» a continuităţii discursului la care cititorul este abia îmbiat, oprirea, reluarea, nu întotdeauna demonstrativă, ci constrânsă de a lumina din nou «ungherele» textului în speranţa visatei transparenţe. Sigur, Marin Tarangul ştie bine că tot ceea ce sugerează – şi ascunde – textul eminescian se află în noi înşine, că noimele «adevărate», cele smulse «nopţii» neînţelesului poetic, sunt, până la urmă, semne ale întâlnirii magice dintre poezie şi cititorul său ideal. Cititor care, cu puţin noroc, dar cu multă grijă alimentată de dimensiunea culturală proprie, poate deveni exegetul aşteptat.

Şi totuşi, cartea lui Marin Tarangul pare prea obstinat rodul unui proiect afişat «probatoriu», de unde impresia de artificiu, de experiment ca şi cum autorul, după ce i s-a relevat productivitatea demersului, acesta i-ar părea prea riscant şi, poate, primejdios (!?).

Fiindcă, spre a nu mai ascunde încă o perplexitate, prima «parte» a cărţii, cu caracterul ei recunoscut de discurs oral, distonează cu cele două articulate eseuri şi, mai mult, abordarea lui Eminescu sub specia ethosului, incitând la asumarea de responsabilităţi majore, prea ne aminteşte de un anume tip de rezistenţă prin cultură la atâtea presiuni ale totalitarismului; tema (gravă, desigur, chiar dacă puţin cam prea «franţuzească») nu este nici «depăşită», nici străină unui anumit model hermeneutic. Dar, aici, discursul cu anumite reflexe de «oralitate», cu ticuri eticizante, oricât de implicite, nu consună cu încercarea excepţională, prin dramaticitatea ei, de trasare a unei posibile ontologii poetice eminesciene.

ION BARBU ŞI DEPĂŞIREA DUALULUI

Un precar tunel fără ieşiri sau o sucţiune fără obiect...

Ca şi în cazul ilustru al lui Rimbaud, abandonarea aventurii poetice (şi literare) de către Ion Barbu în anii 30, aşadar în chiar cel mai fast moment al impunerii ei în faţa contemporanilor, n-a beneficiat de un răspuns satisfăcător; s-a dat prea mult credit «explicaţiilor», insuficiente şi mult prea convenţionale ale poetului, s-a mers mai mult pe firul unui biografism incapabil, în sine, să circumscrie nucleul dramatic al renunţării şi s-a elidat, din păcate, dimensiunea intim-poetică (şi poietică) a gestului, unica susceptibilă să lege întâmplarea de un traiect hermeneutic al operei înseşi. Căci renunţarea voluntară la poezie închide, la Ion Barbu, ca şi la Rimbaud, un gest liminar de «autoexil», o întreprindere care, privită în datele ei esenţiale, poate deveni *şi* o cheie exegetică la îndemână, capabilă, cu condiţia utilizării ei cât mai exacte, să-i repună în discuţie însăşi receptarea.

În latura exterioară a aventurii poetice barbiene două 'evenimente' s-au impus cu evidenţă şi au fost tematizate ca atare: descoperirea, de către poet, a lui Poe şi trăirea, pe cont propriu, deodată şi până la capăt, a crizei devastatoare a literarităţii, resimţită pe plan european de circa două decenii şi divulgată ca atare mai ales de către avangardele istorice. Creaţia poescă reprezintă, pentru Ion Barbu, ca şi, altădată, pentru Baudelaire, un element de natură catabasică (în ştiuta interpretare blagiană); cât priveşte trăirea crizei, de dimensiunea ei dau seamă frecventele atitudini critice ale poetului în mai multe luări de poziţie faţă cu poezia românească a momentului, caracterizate de un refuz pe cât de violent (cu asumarea frondei şi a revoltei, în ciuda exagerărilor deplin asumate) pe atât de semnificativ în privinţa «construcţiei» şi motivării propriului demers creativ. Criza este, în fond, conştiinţa unui eşec şi, în această perspectivă, să preliminăm că (aproape) întreaga poetică barbiană este epifania unui eşec, a unei «desăvârşite» eşuări a spiritului timpului de a a-şi centra discursul pe ceea ce s-ar putea numi fragila esenţă universală a Lumii şi a Subiectului. Divulgarea eşecului a căpătat, în epocă, figura unei confruntări tragice, cu toposul Iluziei şi al Aparenţei. Filosofia crescuse, până spre sfârşitul secolului al XIX-lea, în orizontul

speranței sistemice și a sfârșit, cu Nietzsche mai ales, în fragment și conștiința deriziunii. Pulverizarea spectrului unității dintre subiect și obiect, la polul opus al unui proces care a demis credo-ul unui Fichte sau Schelling, a condus discursul către nevoia descoperirii (inventării) unui alt Eu, care să nu mai fie Subiect, dar nici Obiect, ci doar o instanță a impersonalului (ca la autorul *Științei voioase* sau la Mallarmé, în poetică).

Pe de altă parte, cu Ion Barbu se petrece ceva cu totul nou și șocant, ceva care nu se mai petrecuse, spre a prelua doar cuvintele (nu și spiritul) lui Tudor Vianu, cu nici un alt poet și care pare să angajeze chiar condiția fenomenologică a poeticului: autorul simte, la douăzeci de ani, în urma unui «inventar» sumar, că «mersul» poeziei - nu numai românești - suferă de o «monumentală» deviație, dacă nu se află de-a dreptul pe un drum eronat; și cum s-ar putea mai bine decanta poziția critică a autorului *Jocului secund*, depășind simplele rezumate glosematice, plonjând adică, dincolo de cuvintele «tari ca pietrele» (cum ar fi spus Nietzsche), în chiar «dialectica» interioară a ideilor? Ce anume îl scandalizează atât de mult pe poet, încât ajunge, spre anii 30, să-i refuze chiar lui E. Lovinescu, căruia îi datora de altfel foarte mult, dreptul de competență în materie de poezie contemporană? Credem că știutele pagini de «proză» ale lui Barbu, convocate aici, au fost judecate prea des în litera și nu în spiritul lor. Într-o altă ordine, la o lectură mai atentă a acestor pagini, se simte «fuga» autorului din fața oricărui pericol al explicitării. Parafrazându-l pe Barthes, cel din *Plaisir du texte*, Barbu poate spune, asemeni simulantului lui Bacon, ăsă nu te scuzi niciodată, să nu explici nimic niciodată», căci, după ce a negat totul (sau aproape totul), acum nu mai poate face altceva decât *să-și întoarcă privirea, ca ultimă și unică negație*.

Se poate însă ca tocmai natura negației barbiene să ofere un indiciu sigur al singularității actului său poetic creator și, la urmă, mobilul «auto-exilului» din text: autorul celebrei «proze» cu titlul atât de semnificativ *Poezie leneșă* își focalizează obiectivul «urii» sale «active» și, deci, disociative, pe aproape toate componentele liricii românești a timpului, incriminând «sinceritatea» (ca «inepta insistență de a scrie versuri cum vorbești, banalul reabilitat, curcit cu sensibilitatea...») francis-jammismul, rectè intimismul frust, neridicat la Idee, conceptualismul ieftin («poezia în cădere

silogistică»), pretenţiile «veriste»(de unde prozaismul turpid şi searbăd), «regionalismul», ca emblemă a banalului particularizat; în planul «tehnicii», aşadar al stilisticii, refuzul care încercuieşte «rudimentarul», versificaţia căznită, didascalică, facilitatea versului, absenţa dimensiunii esenţialităţii, ca motor interior de decantare a «linişti dincolo-luminătoare» (depăşirea pragului transcendenţei pure). Examenul întreprins de poetul devenit, pentru o clipă, teoretician înarmat cu o conştiinţă limpede a Textului poetic, adică a unui Text model şi modelizant, divulgă, de fapt, absenţa înseşi conştiinţei textualizante la poeţii consideraţi reprezentativi din epocă; Barbu are, se pare, şi o explicaţie, prea grăbit ignorată de comentatori: e vorba de absenţa dimensiunii istorice a experienţei poetice, căci, avertizează el, «de la cântecul lumesc, care înmuia inimile bunicilor pe vremea lui Ion Ghica, la o poezie de experienţă şi transfigurare, nu se poate sări într-un singur veac».

Or, din această lucidă judecată se poate înţelege mai bine opţiunea poetului în favoarea "cântecului de lume", al poeziei ca încântare pură, trecută prin filtrele "tari" ale unei lucidităţi ce incumbă şi proiecţii ale Idealităţii goale: autorul *Isarlâkului* lua, cu un fel de deznădejde şi exasperare, cauzată tocmai de lipsa totală a autenticităţii "scrisului" (care e încă "vorbă", "vorbărie", adică *retorică îmbălsămată*), drumul înapoi, către *pragul Anton Pann*, decis să epuizeze, pe cont propriu, experienţa totală a unui secol des-moştenit, golit, văduvit de traiectul său propriu şi, deci, deturnat prin exerciţii de ieftin mimetism.

Actul creator poetic barbian este unul care angajează pentru prima oară la noi conştiinţa însoţitoare a demersului de natură scripturală: arta nu e *mimesis*, ci e creaţie la limita gestului demiurgic; poezia nu (mai) e act vinovat de reciclare tematică, nu e deci tematizare searbădă în marginea unei biblioteci "gata-primite", ci întreprindere unică de instaurare a Textului Lumii; în refuzul pe care Barbu îl articulează cu atâta intemperanţă trebuie identificată nu doar trebuinţa proprie de disociere şi singularizare într-o «geografie» poetică accidentată, în care se suprapun gusturi şi experienţe, aventuri şi exerciţii care merg de la lirismul infantil, demne de pionieratul unei literaturi, până la încercări de adâncire a ultimelor căutări (avangardele istorice) în domeniu, ci şi aducere în conştiinţă a gestului asumator de Istorie, al unei Istorii (cea a liricii româneşti) care pare să fi sărit cu destule riscuri peste etape ce i-ar

fi conferit şi *măsura propriului decurs interior*. Refuzul lui Barbu este deopotrivă un *re*-curs (de unde, în chiar perspectiva juridică a termenului, tonul incriminator şi contestatar) şi un *in*-curs, o întoarcere şi o avansare sau, mai bine, o întoarcere *comandată* cu scopul precis şi predeterminat de a-şi asigura o platformă pentru un acces particular şi insolit, neexperimentat până atunci (cel puţin în poezia românească). Poetul simte solidarităţi puternice cu Novalis, cu Poe, cu Rimbaud, cu Mallarmé, dar şi cu Moréas (excepţie justificată poate doar prin proiecţia unei Grecii ideale, conformă cu propria sa reprezentare de sorginte onirică), care, fiecare în parte, reprezintă repere sigure ale traseului pe care are loc, potrivit lui Marcel Raymond, înnoirea cea mai puternică a lirismului european.

Mai înainte însă de a particulariza fiecare din aceste repere, funcţie de influenţa lor catabasică la Barbu, să identificăm natura (cauza, motivaţia) abandonului poetic survenit în anii '30, adică exact la apogeul creaţiei şi a «carierei» autorului *Jocului secund*. Indicii se găsesc şi în câteva dintre luările de poziţie ale autorului, cea mai semnificativă fiind, cum se pare, cea din 1941, în scrisoarea-răspuns la o invitaţie a unor tineri poeţi de a colabora la revista «Pan», în a cărei primă pagină chiar se publică sub titlul *Cuvânt către poeţi*; Barbu circumscrie relativismul axiologic al poeziei, divulgând «vălul de aparenţe şi încântare, fâlfâitor deasupra lucrurilor, cum se defineşte din vechi». Disociaţia barbiană este cu atât mai revelatoare cu cât pare să angajeze retroactiv, într-o motivaţie intimă, experienţa proprie propusă şi *îndurată*; opţiunea în favoarea poeziei, cu tot jocul presupus de pariul asumat cu Tudor Vianu, fusese la Barbu liminară şi cu o abia camuflată întemeiere de natură ontologică; Ion Barbu nu venea spre poezie din dorinţa de a «adăuga» ceva la ceva (existent), ci de a substitui ceva existent cu ceva absolut nou: miza sa este Absolutul (concept deseori invocat, rămas nedefinit din perspectiva unei viziuni poetice integratoare şi doar măsurat în marginea unor raportări - investite cu o cotă maximă de esenţialitate - la geometrie, cu predilecţie); poetul, radicalizându-şi încă şi mai mult poziţia şi refuzul din tinereţe, disociază acum între «încântare şi Mântuire», punând faţă în faţă religiosul şi artisticul şi optând inflexibil pentru primul. «Melodioasele plângeri ale poeţilor» - aceleaşi refuzate cu un deceniu şi jumătate mai înainte, nu par, ca formulă, a deconspira altceva decât acceptarea curentă a *poesis*-ului în absenţa conştiinţei

instauratoare de Lume, rectè a conştiinţei textualizării, resimţită de Barbu ca miză supremă a Poeziei. Or, poezia devine - sau devenise - pentru autorul *Jocului secund* o aventură *imposibilă*, din care nu se mai putea sustrage altfel decât (gest rimbaldian trecut dincoace de aventura existenţială, căci Ion Barbu era dublat de un Altul, adică de matematicianul Dan Barbilian, *Je* era, ontologic, destinal, un *Autre*) prin abandon, care, la el, capătă, cum anticipam, forma mai puţin riscantă a unui exil auto-impus.

Primejdii agonale.

Multe din poemele barbiene diseminează chei hermeneutice în această perspectivă care include şi o dimensiune agonală. Barbu implică în actul poetic propriu-zis, mai precis în chiar esenţa poeticităţii, sensul profund al unei marginalităţi, care rămâne finalmente însuşi pariul intim al oricărei mari creaţii; numai că marginalul lui Barbu nu se (mai) suprapune peste periferic, nu e vorba de marginalul ca dimensiune inclusă a efemerului şi nici măcar a insolitului ori a ezotericului, şi asta în ciuda impresiei puternice pe care o coagulează poemele sale ″şaradiste″ ori cele din ciclul aşa-zicând ″oriental"; raportarea marginii la centru angajează, la Ion Barbu, verticalul; cu alte cuvinte, sensul este dantesc, eminamente ascendent, Absolutul "lucrând" manifest în slujba esenţializării, a identificării, geometric vorbind, a unghiului imponderabilităţii, în care miza majoră ar deveni atingerea vitalităţii ca stare, ca organicitate câştigată printr-o coerenţă pentru a cărei reuşită sunt convocate toate mijloacele expresive la îndemână; or, mijloacele sunt fatalmente puţine şi incapabile, prin natura lor *dată*, să ducă la îndeplinire un pro-iect de o asemenea anvergură. Barbu depăşise, prin asta, chiar pretenţiile predecesorilor săi iluştri, din care de altfel îşi făcuse voluntar tot atâţia Virgili (Novalis, Poe, Mallarmé); să notăm doar că opţiunea mallarmeană în favoarea unei poeme văzute ca ″l'explication orphique de la Terre″ nu mai putea mulţumi, iar luciditatea poescă, văzută ca procedeu de supraveghere în regim 'demiurgic' a textului - care nu se mai scrie, ci trebuie inventat! - putea doar să devină operaţională într-o literatură de tip narativ.

Doar logica (proiectul de Logică Superioară) novalisiană ar putea răspunde unei exigenţe de felul celei pe care o arborează

poetul român cu privire la Poezie (mai ales la propria sa poezie), căci, să ne amintim, Novalis includea, ca dimensiune obligatorie a unui astfel de tip de logică - anti-hegeliană şi anti-fichteiană - atributul de depăşire, nu departe de mai târziul şi mult comentatul concept heideggerian de *Verwindung*; logica novalisiană (crede un cercetător italian, Ferruccio Masini, foarte atent la impedanța în timp a «ideologiei» poetice a marelui poet şi teoretician german,) pretinde o analiză diferenţiată şi circumscrisă pe terenul poeticii romantice ori mai exact în cadrul dispozitivului transcendental al intuiţiei intelectuale ce operează des-vrăjirea şi transfigurarea acelor antinomii irezolvabile care blochează mişcarea sintezei. Potrivit criticului italian citat, demersul novalisian, prin refuzul unui proces de «dialectizare» a antinomiilor (propriu în epocă, şi chiar mai târziu, grație mai ales lui Hegel) anticipează perspectivele unei problematici intens moderne în care ele, aceste antinomii, sunt trans-valutate, căci conceptul de *poezie absolută* - al lui Novalis, dar şi, am spune noi, al lui Rimbaud, Mallarmé, Rilke, Barbu - se leagă anticipativ de teoria benniană a acelui *konstruktiver Geist*, care presupune întâi de toate arta ca transcendenţă. «A nimici principiul contradicției este poate sarcina supremă a logicii superioare», clama cu insistenţă Novalis; la baza antropologiei novalisiene stă omul ca «autoconştiinţă a universului», de unde conceptul de imaginaţie transcendentală. Acest concept ar credita ceea ce poetul german numeşte «schimbul Eului în sine şi cu sine însuşi», din moment ce el se pune deopotrivă ca finit şi infinit şi face astfel din activitatea sa tentativa inepuizabilă de a uni ceea ce nu este unificabil. Opţiunea lui Novalis merge spre o sinteză - care nu mai este, ca la Fichte, o aproximare infinită, ci un act de auto-depăşire -, o potenţare (haosul înălţat la puterea a doua, «haosul raţional», fiindcă «În el opoziţiile: finit şi infinit, conştient şi inconştient, ordine şi dezordine, sistem şi absenţă de sistem, determinat şi indeterminat, adevăr şi iluzie, linişte şi mişcare se convertesc continuu unul în altul, devin adică *demonstrația* celuilalt» (am citat din Ferruccio Masini, *Intra murum coincidentiae oppositorum*, în *Moderno postmoderno. Soggetto, tempo, sapere nella società attuale.*Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 130-141).

Novalis mai vorbeşte despre *Ètat de creation absolue* - care constituie condiţia unei gândiri care cu cât este gândire cu atât este

negândire - şi afirmă că *Der Etat de Raison ist ekstatisch*, aşa cum Barbu va face din ekstază unul din polii opţiunii sale, care îi numeşte abandonul; poetul german va vorbi despre aceste aspecte în termeni de «sintetism magic» sau despre «magism sau sintetism al fanteziei».

Un alt cunoscător şi exeget italian al moştenirii teoretice novalisiene, Luciano Zagari (*Mitologia del segno vivente. Una lettura del romanticismo tedesco*, Bologna, 1986) vede, în general, la romantici o revoltă împotriva «principiului eficienţei productive, a *Leistung*-ului», conceput ca formă secularizată a principiului creativităţii individuale. Or, într-o considerabilă măsură, se poate spune că obiectivul central al refuzului barbian al poeziei contemporane lui vizează tocmai sensul secularizării, în aproape aceeaşi direcţie în care Nietzsche făcea din secularizarea gândirii «calul de bătaie» al criticilor sale insistente (mai ales din *Consideraţii inactuale* şi din *Aurora*). Romantismul (cel novalisian cu prisosinţă) cultivă o utopie care se aşează în afara timpului şi în timp, lipsită de un «loc» al ei şi totuşi insistentă într-un loc «al ei» şi care poate fi depăşită numai cu ajutorul unei meta-logici a «auto-conştiinţei a universului» (care este, subliniem noi, Omul deplin creator, Poetul cu o netă conştiinţă textualizantă) ori ca «auto-conştiinţă a infinitudinii»; omul acesta este înţeles - de Novalis - ca *übersinnliches Wesen*, care se pune în afara sa, dincolo de simţuri, cu *conştiinţa* sa, care nu va putea fi decât infinită. Sarcina poetului ar fi, deci, aceea de a introduce eternitatea în timp, cum probabil trebuie înţeles constantul efort al lui Ion Barbu de a apela la «personajeş simili-istorice (Nastratin, dar şi Iancu Jianu, ca să nu mai vorbim de «personajeleş baladelor sale, împrumutate din lecturi precum *Craii* mateini), după cum rezoluţia sa privind veacul «pierdut» de poezie românească trimite, probabil, tot la absenţa unei astfel de experimentări, la limita acestui sinestezism magic. Procesul pe care Novalis îl intentează, în cadrul gândirii filosofice, lui *Jetziges* îl întâlnim şi la Barbu în aproape toate luările sale de poziţie, în care incriminează, cum deja am văzut, lenevia, ca încremenire în ponderabil şi în actual, în modalul convenţional.

Dar mai există o zonă a gândirii teoretice / poetice (şi poietice) novalisiene în care angajarea profetic-utopică a poetului român îşi poate găsi un temei peren: raporturile gândirii (şi poeziei, căci germanul le unifică nu o dată) cu muzica şi, drept consecinţă, cu

tăcerea, ca *Stimmung*; există astfel, potrivit multor comentatori ai poeziei novalisiene, o structură mistică a *Imnurilor către noapte*, care implică o natură aporetică ce se poate depăşi numai prin «absolutul cuvântului mistic», ceea ce, în aceiaşi termeni ai contradicţiei insolvabile, constituie o imposibilitate. Soluţia există însă, sugerează autorul celebrelor *Hymnen an die Nacht*, ea este însă de natură expresivă, adică retorică şi, mai exact, potrivit lui Zagari, soluţia oximoronică. În sub-cadrul acesteia se întrevăd două posibilităţi, ambele viabile în poietica barbiană: «ori încercuirea aluzivă a nucleului inefabil» ori «o aproximare [...]cu caracter sugestiv, capabilă să se lărgească, prin centri concentrici, până la a se extinde, tendenţios, în infinit». Există, deci, pentru exegetul italian al lui Novalis, în *Imnuri*, «o nouă formă de congruenţă oximoronică», datorată acelui «continuum metamorfic care schimbă, extenuează, combină, răsfiră, dar, în transparenţă, nu anulează contrastele». Sinteza există, e cu dificultate menţinută, dar nu mai e vorba de o sinteză care separă, ci de una care uneşte, iar această sinteză este una *muzicală*, căci muzica desface legături fără a stabiliza oximoronii, îi face fluizi, atrăgându-i în fluxul şi refluxul său.

Cum defineşte Novalis *Stimmung*-ul? «Cuvântul *Stimmung* - susţine el - face aluzie la relaţiile muzicale ale sufletului (*musicalische Seelenverhältnisse*). Acustica sufletului este încă un teren obscur, dar poate foarte important. Vibraţii armonioase şi dezarmonioase». Există, potrivit poetului german, un ritm misterios înlăuntrul sufletului ce constituie «simţul profund» al «anticei legende orfice a minunilor artei muzicale»; vibraţiile (*Schwingungen*) constituie trama muzicală a conştiinţei ca tramă a acusticii spirituale, drept care transmutarea antitezelor sau a dizarmoniilor în sunete şi în *Stimmungen* comportă petrecerea lor pe un plan superior unde acestea sunt 'modulate', iar sunetele magic percepute în puterea lor de vrajă. Sufletul însuşi şi natura se oglindesc unul în altul tocmai fiindcă aceste «*musicalischen Seelenverhältnisse*» îmi par a fi într-un mod absolut particular condiţiile fundamentale ale naturii, de unde conceptul novalisian de "*innere Selbstsprache*" a conştiinţei, care nu vizează autoconştiinţa ca atare, fiindcă ea cu cât e mai perfectă cu atât se apropie mai mult de cânt.

După această incursiune mai largă prin labirintul gândirii fragmentare a marelui poet şi teoretician german, se poate uşor configura o linie de convergenţă la care acostează gândirea însăşi a poetului român, cu câteva distincţii menite să marcheze disociaţii care confirmă, pe de o parte, specificitatea poeticii barbiene în sine, iar pe de alta însăşi natura mutaţiilor intervenite la nivelul conceperii poetice a Lumii în decurs de peste un veac. I. Barbu îşi rulează obiectul focalizator - disociativ şi coagulant al noii sale poetici - către matematică (ştiinţă) şi, mai precis, spre geometrie, care substituie terenul muzicii, muzicalul rămânând totuşi o dimensiune esenţială, de nivel implicit, al liricii sale.

Să accedem acum spre Nietzsche, cel atât de des invocat de poetul român, acel Nietzsche care, uzurpator al mai tuturor prejudecăţilor ce alcătuiau, la sfârşitul veacului pozitivismului occidental, un patrimoniu detracat, intens coercitiv, măsurat de exagerări şi distorsiuni, şi-a structurat mesajul gândirii proprii în termeni de denunţ, de diatribă şi de refuz, conducând negaţia schopenhauriană la termen, adică la ceea ce Heidegger va numi «nihilismul deplin», «desăvârşit».

În *Die Gebürst der Tragödie...*, opera de tinereţe a filosofului, scrisă sub influxul muzicii wagneriene, regăsim cultul Eladei, cu accent formativ pe conceptul de geniu, ca paradigmă a umanităţii, pornind, deci, de la tipul «eroului», trecând prin «geniu» şi prefigurând apoi pe cel din *Übermensch* (nu-l vom traduce pe acesta, urmând o sugestie a lui Gianni Vattimo, care, cum se ştie, propunea, pentru el, termenul italian *l'oltreuomo*, «ultra-omul»). Potrivit lui Nietzsche, sarcina eroului / geniului grec era aceea de surclasa imperfecţiunea Naturii şi, pătrunzând nemijlocit în chiar miezul incandescent al aporiei barbiene din *Ryga Crypto şi lapona Enigel*, dăm peste oferta hermeneutică poate cea mai îndelung urmată în scurta istorie a criticii poeziei autorului *Jocului secund*. Misiunea artei era aceea de re-formulare a Lumii prin limbaj; potrivit viziunii heraclitiene, lumea devenea rod al jocului cu sine însuşi a lui Aeon; lumea, conex al interiorităţii subiective, lumea văzută drept un «fenomen estetic», rectè, sinteză între existenţă şi neant; un joc al aparenţei, în care însă realul e mai degrabă sigla aparenţei, arta urmând să-şi caute resursele întemeietoare (în ordinea acelui *Grund* denunţat puţin mai târziu de Heidegger) în identificare cu Natura. Arta ar avea astfel izvod şi, poate, consecinţă

compensatorii, visând împăcarea individului cu universul (*individuum*, judecat, să ne amintim, de Novalis, ca *dividuum*).

În perspectiva fixării premiselor figurii interdisciplinarității barbiene-barbiliene devine imperativă divulgarea, în acest context, a unui prim punct de convergență: premisă compensatorie revendică şi spiritul ştiinţific şi, mai ales, spiritul matematic prin excelenţă. Rezumând vestitele «teze» nietzscheene, să amintim că: împăcarea cu Lumea, cu Universul, ar chema în instanţă trei faze succesive: (1) depăşirea lumii fenomenale prin aparenţa apolinică (domeniile sculpturii şi al poeziei epice); (2) disocierea de aparenţă şi pătrunderea în esenţa ekstatică cu efect aneantizat generată de beţia dionisiacă (prin muzică şi poezie lirică) şi (3) nivelul sintetic şi sincretic al tragediei, în care cele două atitudini se intersectează şi se resorb într-o atitudine de împlinire supremă în esenţa adevărului ultim prin depăşirea individualului (Barbu n-a ajuns la această opţiune sintetică, decât, poate, indirect, prin mijlocirea traducerii din Shakespeare, asupra căreia nu s-a insistat aproape deloc din perspectivă creatoare proprie, aşa cum credem că ar fi fost cazul; pe de altă parte, tocmai absenţa unei preocupări în această direcţie ar putea constitui încă o justificare a abandonului său poetic). Iar în această terţă fază, artei ca produs i se asociază Artistul, care încetează să mai fie doar o instanţă subiectivă, devenind el însuşi, cu cuvintele filosofului, «produs al artei», «produs artistic».

Înaintea abordării problemei Limbajului, ca proces decisiv de răsturnare a perspectivei artei şi, implicit, a poeziei europene - care începuse deja cu Novalis, care continuă cu Baudelaire, cu Rimbaud, cu Mallarmé, cu Poe, cu toţi adică «maeştrii» deconspiraţi ai poetului român, să reiterăm, cu titlu de inventar al unor «coincidenţe» mai mult decât sugestive pentru nietzscheanismul comportamental barbian, atitudinea iconoclastă faţă de tot ce se concepea şi realiza în materie de poezie în vecinătatea temporală şi spaţială a autorului. Nietzsche îşi făcuse din refuz un principiu, dacă nu un program: rolul său conştient asumat este de denunţător (Pythie şi Cassandră deopotrivă) al tuturor «formelor» recurente în epocă, forme care capătă, sub incidenţa gândirii sale, structuri de *prejudecăţi*; răul cel mare îl reprezintă, pentru Nietzsche, ipocrizia, lenevia gândirii, ca tentaţie, niciodată învinsă, a acesteia de a se sprijini pe propria ei aşteptare (ca «poezia leneşă», pentru poetul

român), filistinismul, cochetăria, conservatorismul, abstractizarea searbădă, incoerența, absența principiilor călăuzitoare ale esențialității; toate conduc gândirea spre un impas, spre artificiu și artefact. În fapt, fundamental rămânea pentru Nietzsche faptul ca, propunând un *nou mod de a filosofa*, filosoful *să dea* (să fie) *un exemplu*, adică să se dea pe sine ca exemplu. A oferi un exemplu semnifica a propune lumii, nu un refugiu sub vălul aparențelor, ci un principiu activ de gândire, un *modus vivendi* în și prin filosofie. *Mutatis mutandum*, același lucru se poate deduce din proiecția barbiană a poeticului: *poesis*-ul, cum anticipam deja, nu mai este o tentativă traducătoare a Lumii /Universului, ci o substituire a ei, prin alchimia actului creator, în urma unei confruntări care își asociază din Limbaj pariul săi primordial, genezic, logocentric. La Ion Barbu, refuzul poeticilor curente e dublat de oferta unui praxis *scriptural*, ca model de o altfel de «gândire / concepere / imaginare / producere a Textului poetic. *Conștiința textualizantă*, de care s-a ocupat cu aplicație și competență criticul Marin Mincu, își găsește aici resortul esențial în chiar efortul liminar, resimțit în termeni de pariu ontologic cu o abia disimulată dimensiune proiectivă, de izvodire a unei opere care să ilustreze, pe viu, o altă *ars producendi*, un alt și nou *poiein*.

În *Aurora*, Nietzsche nota aceste cuvinte care vor avea darul să «inflameze» nu mult prea târziu gândirea poetică din vecinătatea aventurilor europene ale avangardelor: «Astăzi, în orice cunoaștere, trebuie să te împiedici în cuvinte dure ca stâncile, eternizate, și, în loc să sfarmi un cuvânt, mai degrabă îți frângi un picior». Ce anume reprezintă aceste cuvinte tari ca stâncile, se întreabă o cercetătoare italiană a mesajului «rațional» al avangardelor europene (e vorba de Laura Mancinelli)? Aceste cuvinte care se interpun între om și actul său conoscitiv, care devin barieră și obstacol și care fatalmente sunt materia însăși a Limbajului, vehicul comunicării gândirii și al expresiei momentului unic și irepetabil al eului? Ce anume i se întâmplă, așadar, în crepusculul veacului al XIX-lea, celui care scrie *gândind* - gândind adică propria imagine scripturală - încât cuvântul atât de iubit până atunci devine obiect de ură, inamic, minciună, instrument de impostură și de fraudă, mijloc de opresiune socială și individuală, morală condiționată?

Răspunsul, un răspuns, îl oferă Nietzsche însuși, tot în *Aurora*, atunci când denunță instituționalizarea faptelor umane,

transformarea lor în legi destinate să domine viaţa omului; asemenea iubirii care, pasiune fiind, hărăzită să se consume ca o flacără, cu cât mai iute cu atât mai arzătoare, se instituţionalizează prin mariaj şi e condamnată la durată; la fel limbajul, «neaşteptat şi nerepetabil», se va fi transformat, prin instituţia limbajului, în «eternă obligaţie» şi va fi devenit coercitiv, normă şi lege; cuvântul devine «tradiţie», aşadar, patrimoniu, moştenire, zestre, «venerabilă obişnuinţă», cu cuvintele lui Nietzsche şi, astfel, nu face altceva decât să blocheze libera activitate a gândirii.

Şi nu regăsim aici, în aceste fulgerări de refuz obstinat al unei gândiri secularizate, blocate în umbra cuvântului golit de orice conţinut, orfan de o conştiinţă matricială, miezul însuşi al dramaticului efort barbian de re-proiectare a unui alt statut al Verbului poetic dincolo de «lenevia» retoricii îmbălsămate a contemporanilor săi şi nu numai?

S-a vorbit despre Nietzsche, din perspectiva postumităţii sale preluată pe linia Freud-Jung-Adler-Lacan, despre ambivalenţa mesajului, consecinţă a ambivalenţei spiritului şi a afectivităţii. Problema induce finalmente discursul exegetic tot spre figura creatorului din antica Eladă, în care cele două paradigme coexistau. În cultura română ar trebui odată investigată întreaga problematică, insistându-se asupra acestei forme, cu virtuţi aporetice, de manifestare duală a spiritului nostru. De la Antim, trecând prin Cantemir, apoi Heliade, Eminescu, Iorga, Blaga şi Ion Barbu, spiritul românesc, presat de urgenţa unei recuperări, trezit ici-colo din somnolenţa balcanică a discursului univoc, şi-a articulat Opera din perspectivă bivalentă. Istorie-literatură, creaţie literară-filosofie, poezie-matematică. O ambivalenţă care n-ar trebui înţeleasă şi decodată în baza criteriului binecunoscut al cusanienei *coicidentia oppositorum*, cât, mai exact, al unui spirit dual manifest ca figură a tensiunii unei bipolarităţi de natură ontologică. Aşadar, un dat, o ofertă de natură destinală care trebuia depăşită, rezolvată, absorbită printr-un *tertium datur*.

Cu ambivalenţa sa deschis asumată, de creator de *pathos* în orizontul poeziei şi al matematicii, Ion Barbu e un reprezentant tipic al acelui *Sym-Dichter* novalisian şi o majoră probă de depăşire a dualului ca destin. O probă care îşi găseşte izvodul în cultura modernă şi post-modernă ce-şi are în Nietzsche un izvor, o tutelă şi deopotrivă o călăuză.

În altă perspectivă, tocmai «ţintirea» prea înaltă pe care o asumă Barbu teoreticianul - pe urmele lui Novalis, ale lui Poe ori Mallarmé (ei înşişi preluaţi cu sugestii de natură teoretică, aşadar la palierul aducerii în conştiinţă a travaliului poetic) pare a conduce la un impas liminar însuşi procesul de creaţie poetică şi, drept consecinţă, auto-exilul de care am vorbit.

Pentru Barbu, poezia (Literatura ?) s-a pus din început în termeni de alternativă - ori de dublă alternativă: mobil şi resort al unui pariu (cu sine însuşi mai mult decât cu un altul, rectè cu Tudor Vianu), ea a fost acceptată («tolerată»?) deopotrivă ca şi concurentă a Realului, a Naturii şi, cu timpul, ca substitut al Geometriei, în accepţia de exorcizare a Idealităţii în baza unui proces de geometrizare poetică a universului. Opţiune, cum anticipam, de dimensiune liminară, incluzând *în sine* perspectiva agonală şi de aici n-a mai rămas decât un pas mărunt până la conştiinţa deriziunii şi, deci, a abandonului şi exilului poetic auto-impus. Depăşirea dualului identifica în toată aventura poetului român paliere aporetice diverse şi distincte, precum cel Natură / Cultură, Eu / Univers, Subiect / Obiect, Poezie / Muzică sau / Geometrie (Ştiinţă), creându-i Actantului dificila condiţie dilematică din care va ieşi - numai în aparenţă învins - printr-un abandon care va fi părut multora un «joc», dar care în realitate s-a dovedit a fi o opţiune tăcută şi dramatică.

PROVOCAREA INDICIBILULUI

De la survenirea ei în literatura română, poezia lui Nichita Stănescu n-a încetat să provoace critica, oferindu-i acesteia din urmă, uneori cu asupra de măsură, nu fără un iz de gratuitate alteori, prilejul nesperat, poate, de a-şi statua şi, astfel, califica demersurile înnoitoare. Dincolo, dar şi dincoace de criterii, de metode şi metodologii, câmpul aperceptiv s-a 'mişcat' de la întâmpinări entuziaste, grăbite adesea şi, deci, lovite de convenţional, până la contestaţii, unele de natură 'emoţională', altele coerent articulate, dar vai!, nu o dată, străine de coerenţa însăşi a discursului poetic propriu-zis.

Survolând teritoriul 'accidentat' al criticii consacrate poeziei lui Nichita Stănescu, o constatare se impune atenţiei exegetului care, asumându-şi urgenţa unui proiect interpretativ unitar, deplin pliat pe structurile intime ale poeticii sale, se simte obligat să inventarieze achiziţiile precedente: criteriul diacroniei este preponderent. Mai mult, supralicitat, acesta a sfârşit nu o dată într-o abia perceptibilă confuzie criteriologică, rezultatul fiind un fel de tranzacţie 'istoriografică'.

Există cel puţin o justificare majoră a acestei situaţii care a făcut ca mişcarea uşor deviaţionistă să treacă neobservată, uneori inclusiv din partea protagoniştilor unor astfel de exegeze; ea se alimenta din chiar contextul ivirii acestei poezii în literatura română: resimţită în epocă drept o *probă liminară*, disperată de re-cucerire a prestigiului grav afectat în proiectul, în structura şi, deci, în chiar esenţa genului (care, din motive trans-istorice, acoperea destinul însuşi al acestei literaturi), poezia lui Nichita impunea figura şi 'calitatea' unei urgenţe; fără a relua întregul 'documentar' al problemei, vom spune aici doar că receptarea critică s-a grăbit (de data aceasta, dintr-o chemare firească şi justificată în accentele ei imediate) să vorbească în termeni de *înnoire*, de *reînnodare*, de *revoluţie*, deci; se accepta, aşadar, nu fără o anumită complicitate de limbaj şi de conştiinţă a *schimbării*, în proximitatea unei imperioase reveniri la criterii axiologice, estetice, promisiunea - reală, de altfel - a unui fel de *renovatio*. De aici, efortul exegetic, supradimensionat din perspectivă strict estetică, dar deplin asimilabil operaţiei de reintrare, prin refuzul modelului an-estetic şi anti-estetic, în lumea poeticului ce păruse, o clipă, pierdută pentru totdeauna.

Procesul *înnoitor* exista, desigur, cu adevărat: acea *renovatio*, de care aminteam, s-a produs, prin Nichita, dar nu numai prin el, în trei 'timpi': (1) o de-structurare a modelului proletcultist, prepotent, 'clasicizat', tabuizat în epocă, rectè, în prezentul istoric. De menționat că de-structurarea s-a făcut în egală măsură prin recentrarea 'temelor' poetice, aşadar, mai întâi, la nivel structural, dar şi prin re-modelarea, fie şi la nivelul superficiilor din început, a 'câmpului' expresiv; (2) o re-scriere a acestui 'model', reproiectându-l într-o nouă perspectivă în care limbajul poetic, regăsindu-şi, dacă nu esența, atunci cel puțin veracitatea, accede spre ludic şi-şi recapătă figuralitatea pierdută şi (3) prin 'eliberarea' terenului de atâtea instrumentarii extranee poeticului, inițierea unei căi, alta, de construcție, de înaintare pe tărâmul visat al poeziei dintotdeauna.

Criteriul sincronic n-a lipsit totuşi de la întâlnirea poeziei lui Nichita Stănescu cu critica sa; deşi retardat, efortul criticii de a pătrunde în *interioritatea* unei poetici în plină mobilitate a acuzat până de curând, cu puține excepții, şocul unei fel de 'paralizie' a instanței interpretative: poet prolific, prolix adesea, Nichita şi-a luat prin surprindere exegeții posibili prin 'mutări' spectaculoase câteodată, scurt-circuitive altădată, mereu hărțuit de încleştarea sa cu Sinele. S-au avansat, cu rea-voință ori nu, ipoteze care începeau de la criterii extra-estetice (discutatul şi discutabilul încă, după opinia noastră, oportunism al autorului!) şi până la a-culturalitatea poetului. În fapt, Nichita era posesorul unui instinct poetic cu adevărat excepțional care n-a încetat să-i biciuiască nevoia sa imperioasă de comunicare prin artificiile poeticului; un instinct, trebuie spus, totuşi, care, pe cât l-a servit în dramatica sa încleştare cu *Îngerul*, pe atât l-a şi trădat. Structural poet *orfic*, autorul volumului *Unsprezece elegii* a reuşit, sub presiunea *spunerii - nespunerii / stării de râsu'- plânsu'* pe care o identifică şi o declanşează în Limbaj, să nu-şi întoarcă privirea, asemenea legendarului cântăreț; această 'victorie', cum se uită adesea, este - ori poate deveni - o necruțătoare înfrângere, căci altfel ar dispărea (ori ar fi dispărut în neant) însuşi tâlcul legendei.

Destinul exegetic al lui Nichita Stănescu pare să-l repete, până la un punct, pe cel al lui Eminescu, al lui Bacovia, poate: critica favorabilă în general poetului i-a dublat discursul, iar în momentul

unei noi exegeze, precum cea a Ştefaniei Mincu (*Nichita Stănescu. Între poesis şi poiein*, Buc., Ed. Eminescu, 1991), care recuperează mesajul singular al poeziei sale cu un instrumentar mai adecvat, întrucât mai perfecţionat şi abilitat hermeneutic, a impus o tăcere suspectă, de nu de-a dreptul vinovată, substituind nu o dată interpretarea aplicată cu un discurs conjunctural, diseminat în simpozioane, sesiuni de comunicări, cu caracter pronunţat festiv.

Căci departe de a-şi fi epuizat ofertele interpretative, poezia lui Nichita Stănescu continuă să provoace instanţele hermeneutice aflate, ele însele, în continuă mobilitate. E firesc, dat fiind că poezia, cu cât scapă de coerciţiile biograficului, cu cât se îndepărtează de figura stânjenitoare a autorului ei, cu atât ne asaltează cu întrebări neliniştitoare pe care numai re-lectura atentă la peisajul metamorfic le poate împăca. Căutând, în urma unei astfel de re-lecturi, un concept susceptibil să re-alimenteze interesul exegetic şi, de fapt, aventura de a indica alte traiecte interpretative ale poeticii autorului celor *Unsprezece elegii*, ne-am oprit la acela de *indicibil*. Nichita rămâne poet orfic prin excelenţă, jucându-şi întreaga şansă pe Cuvânt, pe această întâmplare fulminee a ...spunerii ne-spunerii, a articulării, nu a tăcerii, ci a interiorităţii *pline* a Cuvântului. Poemul său propune, cu o insidioasă, tenace provocare aventura cu iz de scandal ontologic a *spunerii nimicului*. O aventură - se cere subliniat - la limită, consumată în chiar anticamera imposibilului: miez şi, dacă se vrea, coajă ale însuşi scandalului de care vorbeam.

Ne-am oprit, spre a ilustra acest posibil traiect critic, la *Elegia întâia* din cunoscutul volum din 1966, subintitulat *Cina cea de taină*. Opţiunea îşi are, cum uşor se poate deduce, propria-i miză: poem disputat de critică, incitant prin presupusul său 'ermetism', el are şi calitatea de a inaugura, de fapt, un nou şi singular demers în destinul poeticii nichitiene. În plus, prin amplitudinea deschiderii, el continuă să rămână o probă, dar şi un model, de productivitate poetică specifică autorului, o paradigmă a Semnificării nichitiene.

Înaintea abordării propriu-zise a interpretării poemului, se cuvine o 'acoladă', mijlocită de o propunere relativ recentă, dintr-un studiu din 1988, al regretatei Ioana Em. Petrescu, care avansa un alt acces spre sensurile eminescianităţii: atributul fundamental al poetului, susţinea autoarea, pare a fi, pentru Eminescu, viziunea născută din sacrificiul vederii. Faptul, înregistrat din perspectiva

unei fenomenologii lirice, ar urma, în concepția Ioanei Em. Petrescu, să ne plaseze în punctul central al poeticii eminesciene. Deschiderea operată astfel resuscită, în memoria noastră 'bibliofilă', mitul homeric al *poetului orb*: orb, de la ...natură, ori orbit, cu concurs divin, spre *a putea vedea* (mai bine). Vizionarismul ar fi, aşadar, o închidere în afară, în exterior (un refuz al exteriorității goale), dar şi o deschidere înlăuntru, o descindere iluminantă în interioritate. Sacrificiu, deci: pentru a vedea ne-văzutul - sau de-ne-văzutul - din Sinele (care se ascunde), trebuie să-ți sacrifici vederea, cea 'lumească'.

Mutatis mutandum, se poate avansa ipoteza că atributul fundamental al poetului pare a fi, pentru Nichita Stănescu, *vorbirea ivită din sacrificiul comunicării*. Vorbirea ('cuvântarea', cu toată zestrea sa inițiatică survenită pe itinerarii etimologice, vezi termenul latinesc *conventum* şi aria sa conotativă foarte bogată), pare, neîndoielnic, un atribut al poetului Nichita; tipologic, autorul celor *Unsprezece elegii* e un locvace, un 'limbut', un 'debitor' de vorbe, un *colocvial*, în sensul vechi, medieval, dantesc, al cuvântului. Paginile sale 'teoretice' poartă amprenta unui *subiect* în continuă vânătoare de auditoriu; poetul simte şi îşi strigă nevoia de a 'cuvânta', deşi conştient, în mod dramatic, de această neputință. Trecută în magma poemului, această virtute se încarcă de un risc de precaritate: poetul *pare* a se găsi într-o strălucită, scânteietoare ... bâlbâială. Neputința spunerii e potențată de conştiința, nu a neputinței, ci a aventurii incalificabile de a face jocul ne-firii; căci *a spune*, pe tărâmul poeticului, semnifică a articula ne-spunerea. Prin urmare, aceasta pare să fie provocarea indicibilului pe care insistăm să o acceptăm drept un posibil pariu hermeneutic al poeticii nichitiene.

Poetul e cel care, jucându-şi întregul destin pe tăcere (ca la Blaga, dar *într-o altă determinare*), *trebuie* să vorbească. În fond, cuvântul îşi strigă propria neputință pe care o transferă în seama ne-cuvântului. «Necuvintele» nu sunt, deci, semnale ale tăcerii, epifanii ale interiorității tăcute, ci imposibile, întrucât liminare, probe ale unei *vorbiri* care se iveşte împotriva unui fel de ofensă, din care starea dilematică n-a încetat să preseze. Este, cum anticipam, un autentic scandal de natură ontologică. Nu este, însă, scandalul babelian: nu multiplicitatea spunerilor dă naştere şi alimentează precaritatea spunerii şi, deci, a înțelegerii, care ține de

natura originară a limbajului. Cuvântul se oferă nu pentru a spune - sau în orice caz, nu numai, ori numai în aparenţă pentru aceasta -, ci pentru a ascunde. Poetul e chemat, «cel chemat», să identifice o soluţie, dacă nu chiar *soluţia*, pentru ca, locuind Cuvântul, să-l determine la o transparenţă pe care o refuză. Transparenţa, aceasta a sa, rămâne, însă, spre a spune astfel, în mod fatal limitată; în fapt, o intransparenţă pe care poetul o contemplă ori, mai exact, o supune *contemplării*.

Există numeroase exemple în *respirările* nichitiene care divulgă această aporie. Poemele sale, de n-ar fi să ne amintim decât *Necuvintele*, constituie, însă, exemple indubitabile pentru decelarea acestei drame care întemeiază şi susţine o stare de poeticitate 'dereglată' pe care nimeni n-a putut-o nega la autorul nostru. Vom lăsa deoparte, pentru proiectul de-acum, toate aceste multiple exemple, pentru a ne opri la interpretarea poemului dedicat lui Dedal, «întemeietorul vestitului neam de artişti şi al dedalizilor», adică, *Elegia întâia*.

La vremea redactării (în condiţii de-acuma ştiute!) ciclului-volum al celor *Unsprezece elegii*, Nichita depăşise primii doi 'timpi' ai aventurii sale (dar poate şi a generaţiei sale) de *renovatio*; se afla acum pe chiar traseul aventurii sale de re-proiectare, dintr-un interior al poeticului, a unui 'edificiu' al liricii româneşti care-şi recâştigase dreptul la ...timp. E interesant cum, cu puţine excepţii (cazul Ştefaniei Mincu, spre exemplu), critica n-a fost atentă la semnalele venite dinspre poetul însuşi: el denunţa ca depăşită revenirea sa (şi a celor din generaţia sa) la modelele Blaga, Arghezi; rămăsese admis doar modelul Barbu, ca un indiciu al faptului că omologarea propriilor oferte era încă în curs, nu se încheiase.

O secundă premisă: Ştefania Mincu atrage pe bună dreptate atenţia asupra grabei exegetice de a percepe mesajul poetic al *Elegiilor* sub incidenţa unei sugestii dimoviene care-i indica originea hegeliană; de acord cu autoarea citată că aventura nichitiană nu ţine de o "fenomenologie" a spiritului, nu este aşadar o aventură a cunoaşterii prin concept, ci aparţine unei fenomenologii propriu-zise, revendică adică o dimensiune ontologică. Un scandal ontologic, aşa cum avertizam mai devreme.

În stabilirea structurii filiațiilor posibile (multe indicate de poetul însuşi) ale traseului parcurs de Nichita de la debut şi până la *Elegii* (pe care-l considerăm, în analogie cu cazul Eminescu văzut, în această perspectivă, de Tudor Vianu, ca fiind momentul prim şi definitiv când poetul îşi ia în primire, decisiv şi sigur pe sine, propria *voce lirică*), se cuvin câteva amendamente menite să pună în valoare doza de accidental ce se confirmă la el mai mult decât la alți confrați; Nichita nu 'lucrează' *cu program* (precum Sorescu, spre exemplu); sau, mai exact, programul său, atâta cât se ascunde în interstițiile unei aventuri lirice ce angajează ființa poetului într-un mod total şi ireversibil, se dovedeşte a fi unul 'pe termen scurt', redus şi blocat fatalmente la proiectul (şi la procesul) în derulare (la volum, dacă nu chiar la nivelul strict al poemului); Nichita Stănescu operează (încă) sub presiunea 'inspirației', vechiul şi atât de hulitul cuvânt din panoplia romantică, ieşit din uz la poeții 'moderni', devenit, ca pentru Ion Barbu, un adevărat scandal. În acest context - şi numai în acest context - modul său *operandi* e mai aproape de Bacovia decât de Arghezi şi, paradoxal, foarte departe de autorul *Jocului secund*. Or, se ştie, exegeți dintre cei mai pătrunzători şi mai atenți la modul de funcționare a *poiesis*-ului nichitian nu au pregetat să-l situeze pe poet în imediata descendență barbiană. Se pătrunde astfel într-un prim paradox, pe care suntem tentați să-l considerăm esențial în modelarea unei *ars producendi*: deşi cel mai aproape, dintre contemporanii săi, de modelul barbian, autorul *Necuvintelor* este în acelaşi timp şi cel mai departe. Explicația - una - constă în dubla relație pe care poetul, ca instanță auctorială, o angajează cu Verbul: pe de o parte, cum exact sesiza Marin Mincu într-o pagină mai veche de revistă, confirmând că poezia nichitiană operează la niveluri semantice şi sintactice (modelul ar fi, în această privință, cel arghezian), iar pe de altă parte el subsumează întreaga aventură poetică imperativului de «a fi *în* şi *prin* limbaj»; or, asta presupune o puternică conştiință textualizantă, care-l aşează în imediata vecinătate a lui Barbu, de care însă îl apropie, încă şi mai mult, conştiința dramatică, tragică, a ne-putinței spunerii (care l-a condus pe predecesorul său la opțiunea abandonului), ivită din conştientizarea precarității *poiesis*-ului; «*poetică a rupturii*», cum precizează acelaşi comentator, poetica lui Nichita revendică, pentru verbul poetic, instanța, mai supusă precarității, a accidentelor de

natură ontologică, a lui *a fi*, iar nu a lui *a avea*, în sensul pe care l-a dezvoltat filosoful Mihai Şora într-un cunoscut studiu.

Lupta Poetului cu Limbajul, ca o luptă a lui Iacob cu Îngerul, îi furnizează lui Nichita unicele sale confruntări pe tărâmul instituirii unei poetici proprii; avem în vedere faptul că alţi poeţi din aceeaşi stirpe, precum Novalis, Poe, Benn, Montale, Barbu, Blaga îşi dublau investigarea prin ofertele unui secund (poezia ca *via secunda*) domeniu; Nichita simte retruziunea propriului efort şi îşi imaginează, într-o pagină din *Antimetafizica*, fiindcă altceva nu i-a rămas la dispoziţie, un fel de colocviu dintre un poet, un matematician, un chimist, un biolog şi un filosof, «care să studieze materialul poeziei dintr-un punct de vedere mai larg şi intuiesc excepţionale rezolvări în folosul poeziei şi în lărgirea unităţii de loc, timp, acţiune, nu numai prin ridicarea acţiunii la abstract, a categoriei de loc la abstract, ci şi prin concretizarea timpului, prin descoperirea şi elucidarea amănunţită a acelei părţi din artă care nu ţine de „esenţa" ei, ci de forma ei constitutivă...» E vorba, adaugă el previzibil, de *limbaj*. Dar dacă limbajul nu ţine, cum crede cvasi-totalitatea poetologilor din acest ultim veac, de esenţa poeziei, atunci care ar fi, în reprezentarea poetului, această esenţă? Ea pare să indice chiar procesul de depăşire a cuvântului, aşadar acel dincolo-de-cuvânt, care nu este neapărat şi obligatoriu un afară, ci un dincolo lăuntric, fiindcă depăşirea trebuie să se consume în chiar interioritatea cuvântului, ce ar putea fi, cum sugerează undeva Ştefania Mincu, şi "transgresarea cuvântului prin chiar rostirea lui, depăşirea poeticităţii în interiorul ei pentru a ajunge la poezie..."; or, fundamentul unei astfel de operaţii nu poate fi decât de natură ontologică.

Însumând interpretarea Ştefaniei Mincu, evidentă la nivelul denotativ la care ne invită poetul însuşi (prin dedicaţie, dar, mai ales, prin câteva trimiteri şi referinţe din *Antimetafizica*), ne grăbim spre o altă cale, mai «terapeutică», a sensului cunoscutului poem.

Invocarea "vestitului" Dedalus, subiect şi obiect de mit cultural etern, nu e deloc conjuncturală la Nichita Stănescu; suspectarea poetului de lecturi filosofice profunde şi aplicate a fost (şi a rămas) gratuită, întrucât termenii înşişi sunt scoşi din contextul poeticului. Nichita avea, indiscutabil, alături de instinctul liric uriaş, o mobilitate a receptării la limita insolitului, însă el putea să transforme, ca orice creator adevărat, un influx exterior într-o

convingere spirituală personală, aşadar interioară. În acest sens şi numai în acest sens, cultura incidentă i-a oferit, nu axiome de-a gata, nici itinerarii de parcurs prin asimilare intelectivă, ci imbolduri, probe de re-căutare şi, poate, de regăsire de sine în labirintul cunoaşterii. Mitul dedalic a devenit, astfel, o efigie inductivă, o credinţă de natură empatică; în plus, mitul dedalic propune două entităţi ale unei 'metafore' culturale perene: cea a zborului frânt, prin Icar, a aventurii liminare, a setei de absolut, a provocării destinului, dar şi pe cea a labirintului. Dedal nu (mai) este doar «constructorul», «inginerul», cu sensul ambivalent din Renaştere, de «tehnician» şi de «geniu», ci şi Teseu, aventurierul dispus la sacrificiu spre a salva lumea, şi, prin asta, a se salva pe sine, ca Sine. Pariu şi capcană, subiect şi obiect, îngemănate, indistincte, vânător şi vânat, damnare şi speranţă de mântuire, nenoroc şi şansă - toate, deci, vechile - noi dramatice aspecte binomice ale spiritului uman.

Destinul poetului reprezintă o probă, poate chiar Proba, aventurii supreme a spiritului uman în căutarea Sinelui. Ca în dualismul fichteian, subiectul se răsfrânge speculiar în obiect al său, *in anderer Ganz*, se contemplă pe sine din intimitatea-i proprie, cu vehemenţa imboldului de a se disocia imposibil de sine prin alchimia Cuvântului care, contaminat de aventura însăşi (ca aventură!), din nou ca într-un nesfârşit joc de oglinzi, «pătruns de sine» şi de natura 'referentului', refuză să se exteriorizeze, *refuză să comunice*. Momentul a dramatic. Cuvintele se rânduiesc bezmetice, oracular, pythiatic, delfic, «relatează» doar, la limita articulării în enunţuri crude, «virgine», *originare*, ceva despre ceea ce «simţesc», aşa cum ar spune un Văcărescu, *anagrame* (ori, poate, mai exact spus, *anafonii*), configurând în spaţiul poemului un spectacol terifiant. Poetul îşi închipuie că asistă la însuşi actul primordial al Semnificării Lumii, pe care doreşte s-o transceandă, dar nu numai că nu reuşeşte, însă ştie, *este pe deplin avertizat*, că este o operaţie imposibilă. Aventura Logosului este chiar temeiul acestei neputinţe. Reuşita stă tocmai în conştiinţa, în luarea în conştiinţă, a acestei aventuri imposibile, a precarităţii *date*, destinale.

Din această perspectivă, metafora filosofică heideggeriană a adevărului care zace, închis, în Cuvânt, precum figura michelangiolescă în piatra statuii, devine operantă cu privire la poemul nichitian şi, mai ales, cu privire la *poiesis*-ul său: discursul



poetic este al Cuiva care, undeva, în interstițiul Genezei, asistă la ivirea Cuvântului și încearcă să comunice prin intermediul a ceva ce nu există încă decât ca Promisiune.

Există însă și un alt acces spre mesajul poemului. Ca în alte câteva majore experiențe ale culturii române, decriptate cu sagacitate și, am zice, grandoare de Sergiu Al-George (la Eminescu, la Blaga, la Brâncuși), posibile sugestii ar putea veni dinspre versantul oriental al gândirii (și, implicit, al poeziei).

Prin urmare, la data acestei aventuri poetice, Nichita încheiase momentul de traiect formativ reprezentat de resuscitarea modelelor Blaga și Arghezi. Existau - apăruseră - alte modele, cel puțin, de lectură? Cu siguranță, da. Gândirea orientală avea să opereze, chiar în acei ani, în primul rând prin Ghilgameș, dar nu și prin marile poeme hinduse, Sakuntala, Rig-Veda (și prin mijlocirea modelizantă a lui Eminescu și a doctelor teorii ce i-au însoțit exegeza). Poetul a vorbit, a scris, a preluat și asimilat "lecția" orientală din aceste posibile modele. În context, avizați de-acum, ni se pare inutil să ne mai întrebăm asupra sensurilor "compoziționale" ale poemului: cine e acel El, care devine, ulterior, un Eu, ce reprezintă invocarea instigatoare a «șirului» de bărbați și a «șirului» de femei, pe care poetul îi încorporează?!

E adevărat că poetul oferă și în acest context câteva indicii (plauzibile, dar atât!) asupra posibilelor chei interpretative ale actanților lirici din poem: tot în *Antimetafizica*, el vorbește despre proiectarea fiecărei elegii funcție de un apostol (volumul purta inițial și titlul de *Cina cea de taină*), iar "antielegia" (atenție la termen!) indica un fel de partitură contrapunctică, încredințată unui Iuda, care ar fi, în context, un răs-tălmăcitor al *spusei* originare și, deci, «adevărate»; s-ar crea astfel o mișcare de natură aporetică cu un sens și contra-sens, ca într-o maree verbală în care fluxul ar fi imergență a adevărului, iar refluxul, o emergență a sa, un joc între *in-stitutio* și *de-stitutio*.

Discursul stănescian e vedic, mai precis, upanișadic. Inițiatic, fără a urmări articulațiile unui demers coerent, de fabulă orientală, așa-zicând 'tratatistic', discursul poetic cantonează într-un registru enunțiativ care, în 'propoziții' juxtapuse, aproape apodictice, referă la și despre sine: cuvânt și gând se sprijină unul pe altul într-un «desen» auroral, într-o succesiune accidentală, întrucât circulară, în

care reluările repetate alimentează impresia atât a unei vânări în cerc a unui posibil tâlc (sau urmă de tâlcuiri), cât şi pe aceea, mai dramatică, întrucât mai 'materială', a 'apucării', a 'prinderii' fluxului comunicaţional care scapă, fuge, se pierde în sine: *El începe cu sine şi sfârşeşte / cu sine. / Nu-l vesteşte nici o aură, nu-l / urmează nici o cometă...*

Să confruntăm puţin modelul stănescian din acest volum (dar şi din următoarele, din *Oul şi sfera*, îndeosebi) cu cel original, din *Upanişade*. Astfel, ne învaţă Paul Deussen, creaţia lumii în perspectivă upanişadică, ia forma unui ou şi, deci, a unei sfere (două concepte poetice foarte scumpe poetului român); dar «cel mai original şi mai semnificativ mit al creaţiei din Upanişade este înfăţişarea desfăşurării lumii din Åtman, Brh. 1,4. Aici, forma tradiţională a mitului creaţiei apare numai ca o haină aruncată uşor pe umeri; scopul nu este de a povesti o istorie coerentă a creaţiei ci, mai curând, de a ne învăţa, *într-o serie de imagini ale creaţiei liber înşiruite, deplina dependenţă de Åtman a întregii existenţe*. De aceea, se face referinţă la Åtman în mod repetat pentru a arăta cum despicarea acestuia în bărbat şi în femeie şi, prin fuga femeii din faţa bărbatului, în feluritele neamuri de animale, - extinderea de nume şi formă şi intrarea lui Åtman în acestea, - crearea castelor zeilor şi, după ele, a celor omeneşti ş.a.m.d.....» (sbl. ns.). «Serie de imagini ale creaţiei liber înşiruite», chiar dacă ele, imaginile, ar putea să se refere la orice altă aventură a spiritului uman, precum cea dedalică, adică la orice altă aventură a *Fiinţării*, produce şi Nichita Stănescu şi într-o deplină dependenţă la un El, care se pierde în indeterminat şi indefinit, potrivit cu modelul upanişadic. El, acest model upanişadic, este de confirmat în modul de instituire a discursului poetic stănescian, de n-ar fi decât să luăm, aproape la întâmplare, fragmente din poemul-tratat hindus: «La început, această lume era numai Åtman; nu era nimic altceva, la care să se ridice ochii. El a chibzuit: vreau să făuresc lumi!». Aparenta Dez-Ordine instaurată de poet (şi de unul şi de altul) are menirea, nu atât a unei ordini a cuvintelor, cum sugerează Nichita Stănescu, cât al unui *exemplu*, al unui exerciţiu de geneză, spre a înţelege, prin reprezentare, modul în care cosmosul devine adică Prezenţă.

El (din poemul stănescian) nu are, întrucât nu trebuie, identitate; este Identitatea. E neutru, Neutrul; instanţă divină, demiurgică, inauguratoare de Lume şi instauratoare de Sens, care abia s-a

închegat din «ale haosului văi»: *«El este înlăuntrul desăvârşit, / şi, / deşi fără margini, e profund / limitat»*. Poetul a vorbit deseori despre propensiunea sa, probabil instinctual lirică, pentru *sferă* (cu tot alaiul semantic ambiental: cerc, ou, punct etc.). Sfericitatea trimite deopotrivă la ne-limitat, la ne-margini, la circularitate, mişcare în sine etc. Nichita a simţit - şi a încercat să comunice aceasta - că poezia, ca lucrare creativă, ca act de semioză deschisă, primeşte limite. Nu vorbea el, într-un poem, despre cubul care, spre a fi resimţit ca atare, trebuie să i se taie un colţ? Cercul are, deci, limite. Ale dicţiunii, în orice caz, în actul descrierii. Căci poate şi din acest motiv optase Ion Barbu, precursorul cel mai justificat şi întemeiat al autorului lui *Epica Magna*, pentru matematici şi, în special, pentru geometrie, în faţa poeziei în care un cerc nu poate fi 'ilustrat', ci numai 'descris'! Dar mai există şi limite ale spaimei pe care spiritul le resimte dinaintea indicibilului de care nici măcar acea *selva oscura* dantescă nu-l poate apăra. Căci, cercul pare a fi, la Nichita, ca şi la Nietzsche-dionisiacul, «de deasupra». Sau, cu cuvintele-necuvinte ale poetului însuşi, interiorul punctului. Punct.

DUBLUL ARHEOLOGIC

Un anti-confesiv non profit

Marin Sorescu-omul, pe care am început să-l cunosc cu adevărat abia după ce un incident regretabil m-a îndepărtat de el, nu păstra nimic din «garderoba» prăfuită a legendei (în fapt atât de falsă!) cu care o tradiție ipocrită a ținut să ne furnizeze figura Poetului: era mai degrabă 'antipoetic' sau 'anti-poet'; de fapt, sintagma «singur printre poeți», atât de norocoasă pentru destinul de suprafață al autorului ei, conserva, dincolo de circumstanța de natură ludică, o trăsătură poetică și poietică de o profunzime ce se cere încă decelată și interpretată. Mai degrabă parcimonios în discuții, extrem de suspicios - și susceptibil - la orice provocare despre poezie și artă, interpreta cu o abilitate necamuflată partitura «bâlbâitului» dublată de o savoare înregistrată obligatoriu cu întârziere vinovată, nicicând regretată, mereu iluminantă. Era un anti-confesiv non profit! Generos și disponibil, dar numai până la punctul inflamatoriu al transformării artei în obiect de tranzacții imunde. Putea îngădui până și absența, necircumscrisă în clipa încercuită de convențiile existenței (mai ales la cei tineri, la debutanți), valorii fatalmente nevalidate încă, dar refuza orice 'negociere' cu valorile pretins consacrate. Exigent cu alții, manifesta o exigență enormă față de propria lucrare: scrisul căpăta pentru el dimensiunea unui travaliu ce implica, necondiționat, pecetea unui pariu pe deplin asumat, totdeauna la limita supraviețuirii. Să se rețină, de către exegeții grăbiți, că această 'cazna' pare exact contrariul operei 'finite' sau impresiei de suprafață pe care aceasta a întreținut-o, vai, aproape pe tot parcursul destinului său de scriitor care și-a făcut din sfidare (a convențiilor, mai ales) un *modus operandi*.

Marin Sorescu lupta împotriva cuvântului / cuvintelor cu cerbicia cu care artistul plastic (cel hărăzit) luptă împotriva culorilor. L-am urmărit *scriind*, *lucrând*, re-scriind, corectând, printr-un efort uriesesc, pustiitor adesea, migălos până la 'inexplicabil', tăind și aruncând 'afară' versuri care ți se păreau, dacă nu geniale, cel puțin la locul lor, acolo în contextul dat, fraze ce impuneau prin judecată și profunzime (ca să nu mai vorbim de 'stilul' personal, amprentat Sorescu), replici invocând șocul prin originalitatea zicerii, de care, spre exemplu, nici un dramaturg nu s-ar fi

ruşinat. Părea, pe moment, dificil de evaluat *la fața locului*, mecanismul, de identificat cauzele imediate ori mai îndepărtate ale insatisfacției care-l făceau pe autor un cerber inclasificabil cu propriile texte. Abia într-un târziu, când opera îmbrăca o formă ce invoca, nu finitudinea, ci o marcă proprie, inconfundabilă, ceva din resorturile secrete ale acelui soi de tortură îți semnala câteva indicii. Căutarea disperată, chinul insidios, cazna terifiantă, iscodirea (termen preferat al scriitorului, în scris, dar și în discursul oral) obsesiv-obsedantă articulau un act elementar de vânare a ceva ce semăna cu o nălucă, luând forma unei realități tăinuită într-un dincolo de nume, într-un dincoace de cuvânt.

Marin Sorescu n-a fost niciodată, cum prea uşor s-a putut crede, date fiind (încă o dată) suprafețele înşelătoare ale operei sale, nici un 'jucător' norocos al verbului apropriat prin jocuri parodice la îndemână, nici un 'constructor' de edificii înălțate prin simpla alchimie a unei în-scenări parodice. Sorescu asumase, demult, din adolescență (vor trebui cercetate cândva caietele sale de 'poesii'' din copilărie şi tinerețe; examenul va putea fi de două ori revelatoriu: se va constata cum autorul *Liliecilor* traversase, pas cu pas, episod cu episod, întreaga 'poveste' a poeziei româneşti cu virtuțile cuiva care proba, foarte de tânăr, indiscutabile capacități receptive şi aproape un geniu precoce al formelor 'gata încercate', 'gata-primite' şi, în al doilea rând, se va putea, în sfârşit, înregistra faptul decisiv, după opinia noastră, în înțelegerea operei soresciene, că 'formele' adoptate de poet la debut şi, mai ales, în volumele care au urmat imediat, nu erau însemnele unei inițieri, ci, dimpotrivă, embleme ale unei opțiuni asumate la capătul unui lung şi accidentat parcurs de încercări şi, îndeosebi, de renunțări şi abandonuri) aproape toate ipostazele operei ce au urmat.

Poezia *in limine*

Toate aceste ipostaze soresciene (şi constatarea implică şi proza şi, mai ales, dramaturgia şi critica, poate şi pictura) asimilează şi propun un act de provocare ale cărei consecințe estetice n-au fost încă judecate pe măsura relevanței lor intrinseci naturii talentului său. Cu o intuiție exactă, Ştefania Mincu sesizează, într-un solid studiu publicat în paginile revistei *Paradigma*, faptul că parodicul sorescian e un efort de «ştergere a ...efectelor şi stranietății

individualului până la anonimitatea şi amenitatea nescontată de nimeni iniţial, a tuturor discursurilor insolite ale vocilor confraterne întru poezie, adică până acolo unde se tinde către nimic...» şi că (fapt cu adevărat esenţial pentru o mai bună receptare a naturii discursului sorescian) poezia autorului *Tinereţii lui Don Quijote* se prezintă ca discurs deja dezamorsat, «un discurs după care nu mai poate urma nimic, decât tăcerea, strângerea gospodărească a lucrurilor, plecarea acasă sau la alte îndeletniciri mult mai importante...»

De acord până la un punct, însă tocmai această plecare, care urmează stingerii, tocmai această revenire *acasă* care, în cel mai profitabil dintre cazuri, la Sorescu înseamnă *La lilieci*, reprezintă deopotrivă *incipit*-ul, resortul şi mobilul scrisului ca atare; acasă, termen novalisian de referinţă, poli-tematizat în ultimul secol de eforturi dia-gramatice, poetice şi poietice, capătă la Sorescu importanţa şi semnificaţia particulară a unui *topos* care substituie, la nevoie, chiar acea *ratio* a operei sale privită ca ansamblu coerent; *acasă* conotează, deopotrivă şi succesiv, în miezul de foc al cuvântului mistuit de vocaţia anonimiei, cercarea leacurilor pentru atâtea răni şi atâtea plăgi ale fiinţei rămasă pe din afara 'noilor' ritualuri, viciate de maladia artificiosului îndeajuns de păgubos; *acasă* mai înseamnă şi re-vizitarea sălaşului, nu al fiinţei, ci al *fiindului*, al realului prăvălit pe hăul uitării, *acasă* înseamnă, în lumea lui Sorescu, care 'ţine cu dinţii' de propria-i matcă, tocmai a re-pune în discuţie, a re-lua, într-o oglindă retro-catoptică, discursul literar public, spre a-i haşura turpitudinile, spre a-i semna incongruenţele, excesele, distrofiile, detracările, demisiile etc.

Avangarda ca instituţie cazonă.

Dacă poezia este exclusiv o aventură a limbajului şi în limbaj, trebuie să ne întrebăm cu ceva mai multă aplicaţie cu privire la raporturile autorului *Liliecilor* cu Cuvântul, de vreme ce, cu foarte rare excepţii, exegeza a ignorat acest aspect, sub impresia falsă că discursul sorescian ignoră procesul de metamorfozare a existentului prin limbaj. În realitate, Sorescu ignoră (sau pune în paranteză, printr-o operaţie metalingvistică) numai modelul 'tradiţional' sau curent (*in actu*) de inducere a poeticului în magma cuvântului 'turmei'. Dar centrarea interesului pe limbaj nu exclude, ci

dimpotrivă, raportarea la real, angajând, cum teoretiza Eugen Negrici (în *Introducere în poezia contemporană*) «*atitudinile fundamentale ale eului producător în raport cu existentul*...». Teoreticianul citat reia efortul său de 'sistematizare' (de formalizare, de 'gramaticalizare') a poeziei româneşti postbelice în marginea acestui raport, inventând-descoperind, aşa-zicând în laborator, o 'tipologie' tripartită a acestei poezii (sau, mai exact, a poeţilor): structurarea, transfigurarea şi metamorfozarea acelei *materia mundi*; Marin Sorescu e introdus în prima categorie, alături de Blaga, Arghezi, Barbu; lăsând la o parte faptul, nelipsit totuşi de importanţă, că tripartiţia lui E. Negrici nu e exclusivistă şi, deci, nu cantonează efortul tipologic la nivelul autorilor, vom remarca imediat, în semn de observaţie care să supravegheze teoretic propriul nostru demers că, implicând discursul sorescian în modelul structurant al existentului, operaţia lasă pe dinafară poate tocmai ceea ce am numi miza majoră, particularizantă, a acestui discurs: căci Sorescu nu structurează *materia mundi* printr-o acţiune nemijlocită focalizată asupra acesteia, ci, într-un mod mediat, folosindu-se de o 'materie' deja 'poetizată', chiar dacă mai mult structurată decât transfigurată ori metamorfozată. Cu alte cuvinte, spre deosebire de aproape toţi congenerii 'structuranţi', Sorescu întreprinde o operaţie de re-structurare; cu alte cuvinte, raportul eului producător nu mai e unul cu existentul pur şi simplu, ci cu un existent deja 'formalizat', 'tematizat', 'poetizat', adică, spre a utiliza formula lui E. Negrici, cu «*existentul artistic*". Or, observaţia, dacă şi întrucât exactă, operează o transmutare a meta-discursului, cantonându-l în zona textualismului.

Emanciparea la puterea a doua

Miza majoră a discursului sorescian este - şi aceasta s-a observat - efortul spre *autenticitate*. De fapt, efortul acesta - care angajează şi pune la lucru într-un mod fertil şi funcţia semiozică a limbajului şi conştiinţa textualizantă a actului creator, şi procesul intertextualităţii, toate găsind în autorul *Descântotecii* pe cel mai credibil precursor al mutaţiilor literare petrecute în literatura noastră din ultimele trei decenii - e prezidat de o mişcare cu un suport filosofic abia întrezărit. E un proces care implică o dublă emancipare a poeticului: din mit şi, drept consecinţă, din sine

însuşi. E un răspuns - unul adecvat şi original - la criza poeticului din ultimul secol, o criză a modernităţii, în principal. Noutatea opţiunii sorescienc e întreţinută de focalizarea actului de creaţie pe cea de-a doua mişcare, emanciparea poeziei din şi de sine însăşi. Astfel s-ar putea explica mai bine şi conştiinţa textualizării şi filonul intertextualist şi croşetele postmoderne de care s-a vorbit, dar s-ar putea conferi poeticii sorescienc mărci individuale ale figurii / figurilor sale emblematice.

Iată, luat aparent la întâmplare, un poem, *Viziune*, din *Moartea ceasului* (1966): «*Străzile erau înţesate de haine / Care îşi vedeau de treburi. /Unele alergau să nu întârzie la servici, / Altele flecăreau,/ Ori intrau în magazinele de îmbrăcăminte, / De unde ieşeau modele noi. / O servietă importantă, ministerială, / Flirta de o jumătate de ceas / Cu o poşetă de piele de şarpe, / Spunându-i direct, / Apoi de-a-ndoaselea, / Toate cuvintele referitoare la vreme. / Pe linia troleibuzelor / Circulau fiare de călcat. / Iar eu căutam oamenii. / Ştiam că trebuiau să se afle / Fie în buzunarul de la vestă, / Fie în faţa ori în spatele hainelor, / Anexaţi cu o clamă.*»

Ne aflăm la doar cel de-al doilea volum al celui de-al 'doilea' Sorescu, aşadar în plină (încă) surpriză pentru cititorul încă 'nemodelizat', dar şi în plină decantare a unui lirism care luase în primire, potrivit criticii, parodicul şi-l pusese să lucreze din plin la demantelarea realului. Parodiere a existentului, a poeziei, a Literaturii, 'muzeificarea' obiectelor ce nu trecuseră încă în inventarul liric canonizat sunt, de-acum, aserţiuni curente ale exegezei poeticii sorescienc din acel moment, dar şi de mai târziu. Judecăţile critice, departe de a putea fi neadevărate, contribuie (voluntar, uneori, adesea involuntar) la o vicioasă receptare a poeziei autorului sau cel puţin la o acţiune de bruiaj a acesteia: ele extrag cu migală şi cu fulminaţia 'descoperirii' la …îndemână impulsuri gata-servite de poezia însăşi şi le oferă cititorului în chip de bruioane reţetariere. Mai mult, i s-a reproşat poetului pericolul mimetismului, al manierismului şi, mai grav încă, al autopastişării; toate acestea erau, desigur, locuri aproape comune în poezia autorului, dar s-a ignorat invocarea şi utilizarea lor 'metodică', instituite de autor ca posibil răspuns ostentativ la însăşi starea de criză resimţită de genul literar ca atare. Ceea ce pare să fi obstaculat cel mai mult situarea exactă a demersului autorului *Morţii ceasului* a fost tocmai aparenta (şi falsa) impresie că răspunsurile nu erau

altceva decât 'soluţii' pasagere, la îndemână, simple 'oferte de serviciu'.

În realitate, ofertele-răspunsuri ale poetului nu reprezentau soluţii (dinainte compromise, câtă vreme criza trebuia trăită / dusă până la capăt, cu o formulă celebră a lui Nietzsche-Heidegger), ci moduri disperate de a salva ce se mai putea salva din dezastrul care slăbise limbajul până la ultima sa verigă. Şi Sorescu identificase o *verigă slabă* (nu cea montaliană, «*che non tiene*», deşi ar putea fi invocată şi aceasta, nu însă din perspectivă ontologică, ci poietică), ci pe aceea care transformase limbajul poetic într-un fel de festin dezagreabil. Desigur, întregul pariu al poemului este apelul la metonimie, utilizată 'metodic', ca un filtru fotografic instaurator de sugestie semantică novatoare: cuvintele, împrumutate zonei lor de uz comun, presupus ca a-poetic – anti- poetic, capătă o clară funcţie insurecţională, subversivă; critica s-a grăbit să semnaleze funcţia decanonizantă a metonimicului, spiritul ludic (de suprafaţă) care dezafectează alura morganatică consacrată de 'vechea' poezie, desolemnizează şi desacralizează, nu poemul, ci însuşi modelul instituit de 'facere' a poeziei. Aserţiuni exacte, pertinente, dar nu şi suficiente pentru încercuirea autenticului spirit novator care prezidează întregul demers poetic sorescian din epocă.

S-a întâmplat, cu poezia lui Sorescu (dar şi cu teatrul şi eseistica şi critica sa) un fapt care n-a avut ecoul scontat şi meritat în exegeză: receptarea operei sale de către cititorul transformat în spectator. Şi n-a fost vorba, cum s-a crezut adesea, mai mult din comoditate decât din maliţie sau neînţelegere, de un succes pasager şi circumstanţial: nu 'forma' poeziei, nici măcar mult invocatul pointilism n-au purtat, în exclusivitate - şi în nici un caz în mod esenţial -, răspunderea acelui succes, ci ceva mai profund, ceva situat în însăşi dialectica interioară a discursului sorescian. Poate tocmai ceea am numit emanciparea la puterea a doua a poeticului, o mişcare de fapt circulară, cu tot sensul hermeneutic pe care-l subscrie de la Diltey încoace.

Poetul divulgă, 'filosofic' vorbind, în poemul citat, procesul de reificare a naturii umane; 'obiectuarea' fiinţei umane este, în primă instanţă, un denunţ al lumii 'moderne', pe cale să piardă priza esenţialităţii. 'Subiect' recurent în cultura contemporană, la îndemână, nelipsit de un uşor gust de bagatelizare. Se întâmplă că astfel de 'subiecte' *tari* sunt cel mai adesea «atacate» de

versificatorii care, fie aflaţi în anticamera poeziei, fie lipsiţi de o conştiinţă clară şi fermă a acesteia, îşi închipuie, printr-o reprezentare falsificată chiar în punctul de plecare, că poemul are nevoie de o 'nervatură' ideatică (sau *ideologică*, în sensul etimologic al termenului) pentru a accede în orizontul poeticului. Constatarea e valabilă şi pentru o întinsă parte a poeziei omologate la un moment dat din interese şi cu criterii extra-estetice. De altfel, în epoca în care survine debutul şi, apoi, primele volume ale autorului *Tinereţii lui Don Quijote*, poezia excela prin proasta poziţionare a subiectului liric în raport cu limbajul şi cu funcţia sa de cunoaştere: gândită ca proces deschis de cunoaştere discursivă, ea interfera naraţiunea şi sfârşea în tautologie şi schematizare, când nu detot în ridicol. Şi nu ne referim exclusiv la lirica proletcultă, căreia Sorescu şi generaţia sa trebuiau să-i sustragă, şi din interior, orice pretenţie estetică, dar chiar la modelul liric interbelic, faţă de care 'noii' poeţi se aflau într-o atitudine ambivalentă, dificil de depăşit: trebuiau să reia, pe de o parte, discursul întrerupt în mod abuziv în deceniul al şaselea prin imixtiuni extra-literare şi, pe de alta, să se îndepărteze, deseori tacit, rezistând presiunii unui cititor dornic să vadă legătura refăcută, de modelul ca atare, aşa cum declara, cum consemnam în altă parte, Nichita Stănescu.

Sorescu alesese, cum se ştie, o cale neomologată până atunci în praxisul liricii româneşti: debutul său cu parodiile din *Singur printre poeţi* îi oferise prilejul - lui, dar şi 'noii' poetici ce se configura chiar atunci prin interstiţiile unei istorii ce părea să se deschide esteticului - să facă, în felul său, *tabula rasa* cu tradiţia şi cu derelecţiunile sale şi, pe această bază, să-şi prepare, *in vitro*, un model propriu; pe de altă parte, şi iarăşi s-a remarcat, el a apelat la modele de nivel secund (Topârceanu, Minulescu etc.), evitând şi astfel recurenţa unor modele *tari* dar nu mai puţin periculoase din perspectiva şansei de înnoire totală şi de redistribuire a accentelor, funcţie de noile solicitări ale unui cititor devenit brusc atent la metamorfozele liricii universale. Însă ceea ce nu s-a observat cu un necesar, dar destul de ipotizabil discernământ, a fost racordarea poeticii sorescienе la *un* model al avangardelor. Sorescu este, şi poate nu în ultimul rând, de la început un urmuzian în punctul de plecare, un tzarian, de unde prévertianismul său atât de des invocat, care rămâne doar un punct de convergenţă, un reper întâlnit pe drum, pe *un drum* propriu, pe care şi l-a trasat încă din start, cu

decizie şi cu un anumit orgoliu al celui care sosea la spectacol oarecum din afară, dar care îşi propusese, înainte de toate, să cunoască bine regulile şi canoanele acestuia.

Nichita Stănescu *ocolise*, cum am văzut în altă parte, modelele Blaga, Bacovia, Arghezi (o excepţie o constituise Ion Barbu); alţi poeţi le aleseseră fără rezerve (să ne gândim în primul rând la Ioan Alexandru şi să încercăm să ne explicăm şi astfel succesul răsunător al primelor sale volume şi, eventual, declinul de mai târziu, atunci când fie că modelul a început să funcţioneze în gol, fie că a fost deturnat, vezi *Imnele*, de la parcursul 'normal', previzibil).

Un filosof italian contemporan, Sergio Givone, atent la raporturile metamorfice dintre *logos* şi *mytos*, scrie undeva că, în faţa crizei, poezia se emancipează din mit emancipându-se pe sine din propriul Sine. Dar mitul este Sinele, substanţa, conţinutul profund al poeziei, iar poezia nici nu poate fi altceva decât emancipare, nu altceva decât actul de a ieşi din sine însăşi, printr-un reflex de autoapărare, spre a se putea contempla, autocontempla. Poezia este deci o trecere de la mit la logos, dar această trecere capătă forma unei interogaţii care este în mod precis o realitate de forma mitului. Mitul ca interogare înseamnă re-luare de la capăt a unei 'naraţiuni' care şi-a suspendat toate funcţiile referenţiale, invenţie fabuloasă fără început şi fără sfârşit, lipsită de verificarea justificatoare. E vorba până la urmă de o cădere, nu înlăuntrul metafizicii, cum cred filosofii în descendenţă nietzscheană, ci în interiorul poeziei, dar exclusiv acolo unde poezia lucrează împotriva mitului şi-l reîntâlneşte şi, în acelaşi timp, îl anulează, reinventându-l.

Încă într-un studiu din anii '40, W. Nestle (*Vom Mythos zum Logos*) remarca evoluţia («căderea», s-au grăbit unii istorici literari să decreteze) poeziei eline de la epică la tragedie şi de la ea la comedie, rectè la «drama satirică»; ca şi cum limbajul, epuizându-şi sacralitatea, s-ar fi întors spre propria sa precaritate, substituind patosul întemeietor cu derizoriul şi jocul festin. Mitul s-a degradat, a trecut în logos, adoptând acea *koiné*, care nu mai este doar vorbirea standardizată, curentă, ci şi o formă de discurs al «turmei».

Revenind la poemul *Viziune*, să remarcăm modul în care poetul, înregistrând efectul procesului de reificare a lumii, la capătul căruia se instalează, nu-i deplânge patetic emergenţa în termenii tragediei

ci, prin grila ironiei, îi parodiază prezența în forma unei «sărbători» numai în aparență nevinovate. Este o anticipare a ciclului *La lilieci*, unde centrul lumii, acel *axis mundi*, al unei comunități care se sprijină pe limbaj în tentativa de supraviețuire, se mută din ...Poiana lui Iocan în ...cimitir. E răspunsul, la rândul său provocator, la marea provocare a modernității târzii (mai ales la noi), e modalitatea iscusită a acestui spirit iscoditor și insurgent, care este Marin Sorescu, de a transforma wittgensteinian limbajul într-un fel de joc de *puzzle*.

Demantelarea miticului şi carnavalizarea lumii

Într-un poem precum *În dungă*, procesul de instaurare a Textului devine simptomatic pentru poetica sorescianã: asistăm, într-o primă instanță, la un act de demantelare a «sacrului», înțelegând prin acesta maniera gravă, 'romantică' (s-a vorbit cu precizie de un proces de deromantizare a liricului la autorul *Liliecilor*), act urmat aproape concomitent de un altul, abia perceptibil, pe care l-am numi carnavalizarea lumii. Tonul este, desigur, ironic şi parodic în acelaşi timp: «*La început nu era în picioare / Nici un munte, nici un vis. / Aşa că nici ploaia n-avea rost / Să cadă de sus*...» Gestul subiacent, aşa-zicând *subtextual*, este 'mimetic', în semnificația religioasă a termenului, de felul *Imitatio Christi*; este, de fapt, o *Imitatio mundi*, aşa cum sunt multe poeme ale autorului, concepute pe modelul unei deflagrații a mitului, începând cu citatele poeme *Trebuiau să poarte un nume* şi *Shakespeare*. Spiritul insurgent sorescian (mult mai evident şi mai corosiv în dramaturgia sa) nu se instalează la un nivel primar, aşadar genezic, ci la cel secund, fiindcă îşi ia ca obiect al actului său subversiv tocmai Literatura (*facerea* ei) sau, mai exact, Literaritatea, pe care, supunând-o acțiunii carnavaleşti, n-o face spre a o compromite, ci spre a o salva: «*Ploua din dunga pământului, / Picăturile porneau / Cam de unde vedem pe hartă / Polul Nord // Apoi formarea reliefului / Şi mai ales a oamenilor / A deplasat centrul de greutate / Al pământului. // Norii, ca nişte paraşute, s-au ridicat sus pe cer, / Umflați de câmpul nostru magnetic. / Totuşi, uneori, / Mai plouă şi azi ocazional / Şi atunci mă uit pe fereastră, / Sau în istorie, / Să văd care dintre noi / Merge în patru labe.*»

Lirismul sorescian poartă în sine – aş zice, înscris în chiar raţiunea lui programatică – un resort şi un mobil de natură apăsat exegetică; spiritul care îl animă este unul de natură hermeneutică; poetul refuză descriptivul şi discursivitatea (căci nu reprezenta chiar acest refuz miza parodiilor sale din debut?) şi re-interpretează ironic orice filon mitic care presează şi iscodeşte muzeul nostru imaginar, aducându-l la nivelul cotidianităţii. Iată un alt poem în care motivul mit(olog)ic al Troiei a devenit doar un pretext pentru acelaşi proces de de-mitizare şi, concomitent, de re-mitizare a cosmosului din imediata noastră vecinătate: «*În jurul nostru-s cai troieni / În care stau pitiţi oştenii / Şi noaptea ei deschid o uşă / în jos alunecă pe funii. // Din sticle, haine şi tablouri / Ce le-am adus, naivi, în casă, / Coboară cetele vrăşmaşe / Şi-n fruntea lor este un scaun* (*Troia*).»

Poezia lui Sorescu capătă deseori forma unei *Lamentatio Doctoris Fausti*, de care vorbea, dacă nu mă înşel, Adorno, dar care, la poetul *Liliecilor*, a devenit un fel de *Lamentatio Doctoris Nastratini*. Cosmosul sorescian este unul post-dedalic şi post-icaric: toate aventurile, încercările, faptele mari, întemeietoare, s-au consumat, Lumea şi-a epuizat toate şansele, toate soluţiile mitografe, garderoba genezei e goală, iar ceea ce ne-a mai rămas este travestiul şi caricatura. Şi verbul s-a devalizat de orice funcţie întemeietoare, acceptând ca mărunt remediu jocul carnavalescului, nu în variantă 'veneţiană', ci bizantină, ba chiar levantină.

Aici s-ar putea identifica, şi explica, contribuţia modelizantă pe care a marcat-o poezia lui Sorescu în contul promoţiilor recente, dar şi succesul său singular în plan universal. Dar exegeza soresciană se află abia la început. Opera sa, nu doar prodigioasă, dar şi organic articulată şi, mai ales, pluriformă, ne sfidează în continuare.

UN MESSER AL POETICII REFLEXIVE

Mircea Ivănescu întruchipează neîndoielnic (într-o tăcere acuzatoare pentru critica noastră capabilă adesea să impună promisiuni de valori, dar incapabilă, ori inabilă, să descopere şi să valideze experienţe literare *in actu*) una dintre cele mai frapante, originale şi omologabile în plan european figuri ale poeziei româneşti din ultimele două decenii. «Cazul» său, fiindcă avem şi aici un caz, se particularizează: critica nu l-a ignorat (stau mărturie critici de adâncime precum Gheorghe Grigurcu, Al. Cistelecan, spre a-i cita doar pe cei mai reprezentativi), însă actul de validare a survenit oarecum cu precauţii inutile, la aceasta contribuind, în opinia noastră, şi poetul însuşi: Mircea Ivănescu şi-a arborat, se ştie, «figura» provocatoare a unui mim care, în spatele cortinei unei legende inventate ad-hoc, creează impresia unui rol carnavalesc, a scribului ce-şi instrumentalizează vocaţia, devenită «il suo mestiere di vivere». Poetul pendulează ludic întru afişarea unui interes în aparenţă non-literar pentru numărul de pagini scrise despre propria-i poezie şi ispita de a-şi delega printre confraţi o specie de non-şalanţă faţă de propriile proiecte lirice. O capcană în care nu puţini a(m) căzut: poetul însuşi şi-a însuşit, cu amărăciune, poate, lecţia spiriduşului care, la sfârşitul reprezentaţiei, nu-şi mai poate ascunde uimirea că prestaţia sa genială a ieşit aproape din economia jocului.

Cu siguranţă, poetica practicată de Mircea Ivănescu reclamă singularitate: o afişată şi asumată inaptitudine de a se afilia uneia sau alteia dintre paradigmele lirice la modă răzbate şi străbate întreaga experienţă literară a acestui lucid, nemântuit de tradiţie, alarmat de tenuitatea demersurilor «corale» şi de fatiguitatea abceselor de mimetisme, răsunătoare, unele, abil mascate în falduri de sintaxe înşelătoare, altele. «Drumul» său a început nu se ştie de unde, dintr-un nicăieri care înseamnă, în fapt, un *input* temerar în însuşi Textul Poeziei, dezavuând discret şi premonitor posibile şi, poate, reale presiuni de părinţi, unchi, bunici literari (obligatorii, nu-i aşa ?, în marea lecţie a formaliştilor ruşi), ale căror experienţe le-a diseminat, dizolvat, dezagregat în corpul poeziei sale. O poezie «decapitată», mai exact, un poem «decapitat»: căci (iar critica n-a luat aminte la anumite sugestii poietice ale autorului), poemul mirceivănescian probează o admirabilă lipsă de prejudecăţi în construcţia stilistică. Experienţa este, desigur, de natură muzicală,

ca la Bach ori ca la César Franck, nu există un *incipit*, ori el poate fi o oarecare frază muzicală, un motiv survenit în orizontul «facerii» din presiunea limbajului însuşi (care aspiră să se vorbească pe sine, într-o autooglindire amoroasă), reiterat apoi în mijlocul poemului-partitură, anticipat, reluat, într-un joc savant, genial instrumentat, în spiritul unei monotonii care, astfel, într-o poetică înnoitoare, reabilitează un fertil schimb contrapunctic între aparenţă şi real.

Iată cum se «creează» (se «face») şi se autogenerează (se înfăptuieşte) un poem în perspectiva acestei practici scripturale care ştie să valorifice magistral toate presiunile unei oralităţi salvate de pericolul retorismului îmbălsămat: (*«alt exemplu este vestitul spirit al unui purice tipărit de Valéry în a sa fizionomie radicală*) // *dar dacă într-o carte care se cheamă lumina zodiacală, poţi, deschizând-o, să găseşti rânduri, din care să iei / îndemnul de a desena sufletul unui purice – / atunci, nu e la fel de cu putinţă ca din faţa unei fiinţe / – care chiar dacă nu-şi întoarce ochii spre tine, e-alături – / nu ţi-ar fi în putere – măcar ţipându-l, pe neaşteptate / la ureche – bau – să o faci să-ţi dea adevăr / o clipă privindu-te – (şi ar căpăta ea însăşi viaţă, / viaţa asta, palidă poate, dar sunătoare, a vorbelor,) chiar dacă doar a vorbelor tale?) – atunci ar fi la fel de posibil / ca, privind-o, să desenezi sufletul luminii de soare... **(despre lumina zodiacală de asemenea)***.

Mircea Ivănescu este unul dintre puţinii poeţi actuali – români şi nu numai –, al cărui oarecare poem, luat la întâmplare, devine structural o artă poetică. Să descindem prin urmare în laboratorul de creaţie al acestui poet nepereche, cum îl numea Gheorghe Grigurcu, urmând îndeaproape structurile paradigmatice ale *poiesis*-ului. Titlul însuşi (ca toate titlurile poemelor lui Mircea Ivănescu) devine instructiv şi pentru «pedagogia» creaţiei, întâi prin acest plonjon aparent spontaneu în magma poeticităţii, devenind un fel de salt de la trapez în care plasa de control e invizibilă, dar există, căci poetul şi-a luat toate precauţiile; cheia de control a actului poetic producător e chiar intertextualitatea care devine miza majoră a lirismului; inter-textul funcţionează aici, spre deosebire de cazurile aşa-zicând «clasice», în sub-text, asemenea unei substanţe adjuvante menită să structureze procesul coagulant al unui nou derivat (al)chimic; *Despre lumina zodiacală...* încorporează un enunţ valéryan care va funcţiona în întreg corpul poemului ca un



operator, iar paranteza preliminară avertizează asupra procesului de instaurare a poeticității, mizând pe o funcție de «punere în abis».

Poemul debutează pe trei tronsoane: al referențialității, al auto-referențialității și inter-textualității, conservând un proces de semioză deschisă, prezentă până în final, un final care lasă deschisă o re-întoarcere în punctul inițial; mișcarea poetică se desfășoară în cerc, mai exact concentric, după o «metodă» de învăluire, reluând în spirală enunțuri, sintagme și chiar cuvinte care alimentează puternica impresie a unei *ars combinatoria*. În fapt, ne aflăm în chiar miezul unui proces asumat de textualizare, iar Mircea Ivănescu reprezintă, în opinia noastră, exponentul cel mai autorizat al modelului post-modern pentru poezia română actuală: scriitură și lectură funcționează într-un sistem intervectorial de generare și de control, cu exploatarea unor enunțuri poetice care trimit la acel *loco dolente* care este amintirea ori re-amintirea altuia, rectè a altui poem invocat acum spre a susține actul creativ.

Cum am văzut, un poem debutează (numai în aparență sentențios și apodictic) într-un stil asumat poietic, în care asistăm la o curajoasă separare între subiect, actant și eu, ultimul antrenând dimensiunea asumării integratoare a referinței la real, cu finalitatea substituirii (prin abolire) a acestuia din urmă : «*Dar dacă într-o carte care se cheamă lumina zodiacală, poți, deschizând-o, să găsești rânduri, din care să iei / îndemnul de a desena sufletul unui purice...*» ; apelul la conjecturi sintactice de proveniență asumat narativă, cu emergența unor cuvinte de legătură pe care tradiția poetică le incrimina construcției poetice ; spre exemplu, conjuncția «dacă», precedată frecvent de «dar», devine un operator suveran și productiv al acestui discurs poetic, suspendându-și funcția condițională și articulând conjunctura intimă dintre text și inter-text, dintre planul referențial și cel auto-referențial. În fapt, tehnica utilizată aici de poet, chiar susține, și în mod asumat, relația dintre aparență și real, căci, spre pildă, în versurile citate, influxul semantic șubrezește premisa condițională și afirmă posibilitatea realului : în alți termeni, cartea («într-o carte») chiar o deschizi și (chiar) găsești rânduri și (chiar) iei îndemnul de a desena sufletul etc.... Astfel, lectura, plasată înaintea actului instaurator al creației, funcționează ca un acumulator / carburator energizant, procesul de semnificare devine așadar un proces de combustie interioară, un

declic, o «scânteie» electrică prin care demersul poetic devine posibil.

Un acut proces de textualizare devine elocvent şi responsabil de tensiune poetică la Mircea Ivănescu : reflexivitatea (proprie acestui discurs întemeiat pe ironic) este consecinţa acelei tensiuni a limbajului care îşi fixează în el însuşi propriul suport – textul se relatează pe sine, devine propriul său referent –, iar intertextul intră în acest joc asemenea colorantului care susţine «desenul» ; mai mult, în această poezie, aluzia la exerciţiul poetic, ca şi când autorul ar dori să lasă «la vedere» propriul mecanism de instaurare a textului ; s-a remarcat (Al Cistelecan, în primul rând) regimul deceptiv al poeziei lui Mircea Ivănescu ; e curios însă cum deceptivul ivănescian nu este nici premisa, nici rezultatul unei crispări a discursului, dimpotrivă, el pare corolarul, mereu deschis, al unui proces de «slăbire» a sintaxei poetice; ironicul e cel care acţionează ca un filtru-supapă, prin care se degajă cu o admirabilă naturaleţe, toate tensiunile presupuse.

Şi livrescul operează în această poezie cu punţile inspiraţiei ridicate în regim de de-tensionare (des-cordare) a poeticităţii, căci intruziunile meta-discursive calmează şi domesticesc alura gravă a semnalelor care vin dinspre orizontul cotidianităţii: «*Închipuindu-mi că un simplu citat din gide ar putea descrie o scenă reală*»; deceptivul, ca şi ironicul, converg, la Mircea Ivănescu, spre instanţa alveolară a ludicului, care aşează procesul poetic sub semnul dorinţei. E un proces de posibilizare, de configurare a unei întregi aventuri discursive care lasă liber jocul variantelor posibile. În această perspectivă, poetul nu ezită să convoace toate mijloacele, toate metodele, toate strategiile poetice şi poietice *in actu* spre a «slăbi» discursul, spre a-l fluidiza; procesul, cum am subliniat, este în principal unul textualizant, dar poetul a manevrat, într-o perspectivă post-modernă, toate achiziţiile în domeniu din ultima jumătate de veac. Căci autorul nu ezită, cum se poate constata, să instituie actul de creaţie ca pe o semioză deschisă, invitând pe cititor să participe efectiv la actul de instaurare a sensului: «*...e ca în cartea pe care atât am vrut s-o scriu – m-aşez / la picioarele ei – de aici, de jos, privită / faţa ei este nemaipomenit de limpede – stă / nemişcată, ca o statuă, vrej peste vrej / mă clădesc din concupiscenţele mele, unde veghez / de atâţia ani, şi cresc spre această slăvită / lumină tăcută, care e faţa ei – şi mă / gândesc că*

trebuie să mă grăbesc. să creez // acuma lumina de amintire care să dăinuie. // însă ea e atât de străină – eu pot / fireşte, să fac dantelăriile mele de spaime // şi să le aşez pe carnea care e imaginea ei, cu tot / ce a însemnat ceasul acesta, numai că ştiu / că ea nu e cu adevărat aici. locul ei rămâne pustiu. ».

În planul «fabulei», referenţalitatea traduce aici asistarea ivirii, naşterea poemului, însă «lecţia» se întoarce împotriva propriei promisiuni, de unde registrul intens deceptiv pe care-l sugerează, nu prea departe, sub aspectul eticii lecturii, de celebrul vers axiomatic mallarméan despre toate cărţile citite ori de imaginea-emblemă a lui Borges, a Cărţii Unice. Modelul original, prea-original al poeziei lui Mircea Ivănescu, se sprijină pe un efort de veghe dureroasă la apariţia, în magma limbajului, a poemului, la contemplarea lucidă a zbaterilor siderate de alunecări, disipări şi reluări – procese grave, cutremurătoare, din care însă poetul a păstrat numai ecoul prelung, aparent tranchilizant' –, trecând printr-un mecanism de dezagregare a înseşi literarităţii spre a se putea «privi» mai fructuos în acel hău, în acel lăuntru surprins, o clipă-două, în abia perceptibile refluxuri de repaos: «*înţelegerea – să ne rugăm pentru această trecere / de la privire către înscrierea – de un moment, sau mai mult / dăinuitoare lăuntric – a unei imagini, cu lucruri, fiinţe, / în compoziţia expresivă (cât să ne strângem în faţa ei, / s-o privim ca la muzeu)*...», versuri de o coerenţă expresivă dificil de identificat în spaţiul poeziei noastre actuale; trimiterile frecvente, în poezia lui Mircea Ivănescu, sunt uşor de recunoscut, devenite aproape ticuri verbale, de fiecare dată referindu-se la poezie şi la *figura* ei, ca în aceste versuri în care aluzia la faimoasa interpretare dantescă a propriei «Commedii»: «*făptura ei anagogică, adică la nivelul al patrulea / de interpretare – şi ea, privindu-mă intens, / exact în dimineaţa când începe absenţa acelei fiinţe / de care vreau să m-agăţ, cu dinţii strânşi*...».

Poetica lui Mircea Ivănescu este, astfel, şi o încercare de depăşire (*Verwindung*) a lirismului modern, iar nu prin subterfugii şi prin apeluri la aventuri extra-literare, ci disperat, în chiar lăuntrul experienţei crude a acestui *modus scribendi* ce înseamnă, vai!, în egală măsură, un *modus vivendi* la capătul unei angajări, în chiar fiinţa limbajului, la care Lumea închide Cartea. Sau o deschide. Cine ştie. Extaziaţi de experienţele atâtor mari poeţi de aiurea, încununaţi şi laureaţi, ne învecinăm atât de norocos cu un mare poet al

acestui timp «trebuincios» şi, poate, nu ştim. Ori nu ne vine să credem.

SFÂŞIEREA MITULUI POETIC

Nici unul dintre poeţii celui de-al doilea «val» al generaţiei şaizeciste (aceia debutând în 1968) nu autentifică, prin schimbarea definitivă a sintaxei poetice, precum Virgil Mazilescu, impulsul de înnoire *absolută* a liricii româneşti din acest secol în refuzul tacit al tuturor achiziţiilor «moderniste». Dacă prin Nichita Stănescu, poeticul ieşea scuturat din «somnul dogmatic» al trecutului imediat, iar prin Marin Sorescu, grila parodică aducea o supraveghere a discursului mult aşteptată (dovadă succesul neobişnuit la public al acestei poezii privită cu ţâfnoasă neîncredere de către critică), cu Mazilescu se surpă toate tabuurile cunoscute ale interiorităţii lirismului, se prăbuşesc, fără nici umbră de ostentaţie, într-un mod aproape *natural*, toate «legiferările» ţinând, încă, de o adevărată scolastică a prejudecăţilor.

Poetul era suspectat, pe nedrept, de o tacită reluare a tehnicilor suprarealismului, fapt datorat percepţiei exterioare a timbrului personal al poeziei sale şi a avut drept consecinţă un fapt aproape insolit în peisajul poeziei române de atunci: versurile mazilesciene au obligat pe toţi poeţii momentului (inclusiv pe cei iute «clasicizaţi», pe Nichita indiscutabil) la un proces de destindere a discursului propriu. Trebuie observat, printre altele, că el, discursul poetic al acelor ani, se menţinea încă «tare» (discursul «forte» ce va fi, abia, peste vreun deceniu, incriminat în favoarea unuia «debole»), în ciuda unui program decanonizant care includea, fie şi instinctiv, retorica îmbălsămată (termenul e, cum se ştie, al lui Genette), nu doar cea presând, de-acum, neputincioasă, din «cadavrul» proletcult încă nemumificat, dar şi din «legăturile primejdioase» ale paradigmei tradiţionaliste interbelice, descoperite în sfârşit şi reactivate fără măsură.

Însă şi mai paradoxal apare totala lipsă de reacţie poetică a lui Virgil Mazilescu la programul onirist al grupului care l-a inclus (spre deosebire de Daniel Turcea), ca şi de o anumită influenţă a modelelor «tari» europene ale timpului (e dificil de explicat, spre exemplu, cum, trudind la o traducere a poeziei lui Michel Déguy, cum rezultă din corespondenţa cu D. Ţepeneag, publicată ca apendice la volumul de *Poezii*, de la Editura Vitruviu, 1996, resorturile poietice ale traiectului său rămân în totalitate imune!);

dacă adăugăm la acestea și impresia de puternică, neobișnuită coerență a poeziei sale, s-ar contura impresia că Virgil Mazilescu *găsise*, încă de la debut, mecanismul propriu de producere a poeticului și a rămas, apoi, până la sfârșit, cantonat în el, cu convingerea, probabil, că *es gibt*-ul poate, singur, justifica o aventură în câmpul literaturii. Critica, așa cum avertizam, nu s-a prea remarcat în virtuți receptive capabile să potențeze «descoperirea» poetului; nutrim, totuși, convingerea că poezia lui Mazilescu a devenit repede modelizantă și asta, mai ales, prin lucrarea poeților înșiși: mai atenți la ofertele interne ale acestui tip de discurs, poeții (cu siguranță, cei din promoția șaptezecistă, Ion Mircea și Dinu Flămând, Daniela Crăsnaru și Mircea Dinescu, dar, mai ales, optzeciștii) au fost cei care au omologat poezia aceasta, ducând-o, adesea, până dincolo de limitele *manierei*.

Dar în ce consta, de fapt, *descoperirea* poetului corabian? În planul mai general al conștiinței critice, așa cum anticipam, Mazilescu *văzuse* necesitatea *slăbirii* discursului poetic, amenințat, la nivel de reprezentare ideatică, dar, mai ales, la nivelul așa-zicând al «mecanicii» formei, de înghețare și împietrire, refuzându-și avantajele unei fluidizări atât de necesare; pe termen mai lung, intuiția mergea către omologarea ontică a poemului, într-un efort de autentificare a actului de semnificare. Totul se află aici: abolirea totală a retoricului, accidentarea voluntară și, adesea, programatică a sintaxei, eliberarea versului din coercițiile formalizării excesive, adoptarea funcției iterative a unor nuclee «narative», într-un cuvânt, o adevărată *schimbare la față*, instituită însă cu pacientă și silențioasă lipsă de pretenții auctoriale, încât ea a putut să se transfere până la «inundație» în faliile diverse ale poeziei acestor ani, fără să mai fie nevoie, din păcate, să dea seama asupra originii sale.

Un poem postum, intitulat provocator *v.m.*, dar care s-ar vrea un *autoportret*, e simptomatic pentru mecanismul de producere a semnificanței (ar spune Riffattere) poetice: «*mama lui a murit acum douăzeci de ani / tatăl lui (trist și el) ieri către ora cinci // ani și ore // frate nu a avut soră nu a avut / întinde leneș mâna deschide dulapul din baie urlă / scoate un bandaj pentru inimă – scoate inima caldă / a margaretei*»; cum se poate ușor constata, poemul că nu revendică nici una din vechile sale mize, instaurându-se aproape «de la sine», cu o naturalețe pe care nici una dintre poeticile

avangardiste nu şi-a asumat-o programatic şi pe care nici măcar experienţele novatoare ale anilor 60 nu le-au instituit printre exigenţele definitorii; şi totuşi, vom anticipa, încă o dată, afirmând că poezia lui Virgil Mazilescu este, dintru început, asimilabilă paradigmei post-avangardiste (sau experimentale, spre a prelua, cu tot cu disociere, o propunere a unui critic italian, Guglielmi, revalidată, la noi, de acelaşi Marin Mincu); iar mai înainte de a vedea dacă noua «cheie» interpretativă poate deschide «obscurul» discurs al poetului român, să vedem în ce mod premisa teoretică citată ar putea facilita o mai exactă măsurare a rolului modelator al poeticii mazilesciene în contextul epocii şi după.

Trimiţând, pentru întreagă problematică teoretică a noilor «programe» din anii 60, dar ale căror consecinţe nu s-au epuizat nici azi, la introducerea lucrării de faţă (ca şi la polemica iscată, cu vreo zece ani în urmă, în critica noastră, între Marin Mincu şi Nicolae Manolescu), vom reţine aici doar câteva accese inductive prin care vom încerca să poziţionăm mai exact configuraţia exterioară, dar esenţială, a poeziei lui Virgil Mazilescu: dublarea discursului literar de o conştiinţă critică (de care am mai vorbit în paginile lucrării noastre) ar fi o primă achiziţie disociatoare, cu un halou seductiv de neglijat; apoi, căutarea de noi structuri expresive, de noi «paste» stilistice, pentru a face loc unor «materiale» insolite (şi care, cum vom vedea, şi la poetul nostru, vor angaja poeticul în ceea ce s-a numit «scandalul ontologicului»), precum şi ideea de trudă în laborator, cu întreaga sa conotaţie «instrumentală» ce sugerează inclusiv tehnici de deconstrucţie. Discursul lui Mazilescu nu e, prin urmare, îndatorat nici suprarealismului, nici modelelor emergente în epoca debutului, cât unei descoperiri pe cont propriu, la incidenţa insatisfacţiei acute resimţite faţă de convenţionalizarea excesivă a sa, dar şi faţă de soluţiile propuse de predecesorii săi imediaţi. Descoperirea, care înseamnă deopotrivă şi asumare a tuturor riscurilor posibile, se produce sub semnul unei mişcări *atopice*, căci discursul său, odată început, va urmări cu obstinaţie o singură exigenţă, aceea a coerenţei interioare, în ciuda unei suprasolicitări a aparenţei (superficiale) de monotonie; este cu siguranţă şi motivul pentru care Virgil Mazilescu a scris extrem de puţin, fapt explicabil, în primul rând, prin reprimarea oricărei tentaţii de schimbare ori de «înnoire» a registrului.

Regimul acestei aventuri poetice este cel al solitudinii şi al pacienţei: poetul e un «administrator», nu al lumii, ci al unui cod personal al ei, în care cuvintele şi-au pierdut aura «veche» (cea livrată de poetica modernităţii, fie ea şi aceea mallarméană), câştigând însă în efortul de vitalizare, de ontologizare a poeticului; în fapt, dezambiguizarea nu s-a propus, în ciuda afişării unei simplicităţi în ţinută de metodă, căci transferul (limbajului) în ordinea realului *viu* nu duce automat la o dezvăluire semantică, dimpotrivă, enunţul se conservă la nivelul unei obscurităţi, care însă nu-şi mai abrogă nici o virtute separatoare, nici un clivaj existent / poetic, fiindcă obscurul e chiar regimul vitalului: «*când administratorul şi-a dat în cele din urmă seama / că partida este definitiv pierdută – a avut chiar şi o revelaţie / pentru că stătuse singur în camera lui de la subsol / vreme de zece zile necesare şi suficiente (afirma un / anume blaise pascal) pentru revelaţia revelaţiilor: multe / ai putea să mai afli despre tine rămânând singur / într-o încăpere vreme de zece zile // (în pofida oricărei convingeri mallarméene potrivit căreia / cuvintele s-ar atinge nu se ştie dracului cum şi ar deveni / pline ele însele regale - atâta tot) // da ploaia asta fără milă şi fără capăt: / fericirea ta cu zece boturi / pe zece labe: miros şi urmă şi scâncet / şi pipăit al animalului*».

Pare surprinzător cum scenariul narativ nu «oboseşte» discursul, chiar dacă «slăbirea» este liminară, poeticitatea rămâne întreagă şi rămâne încă din *input*-ul percepţiei, revalidându-se continuu, pe măsură ce lectura înaintează; se verifică prin aceasta succesul imediat al poemului la nivelul lectorilor «experimentaţi», adică al poeţilor înşişi, dovadă stând procesul influxionar indus de scriitura autorului chiar la poeţii pe deplin formaţi (Florin Mugur, Marius Robescu), dar mai ales la promoţia anilor 80, unde impulsul eliberator al discursului poetic se va împlini definitiv şi irevocabil, devenind raţiunea însăşi a sa de a fi; să nu uităm, însă, că promoţia amintită va transcende limitele antiretorice ale autorului lui *Guillaume poetul şi administratorul*, riscând, adesea, cum se va întâmpla cu Mircea Cărtărescu, căderea într-o nou retorism, pe care intertextualitatea nu-l va mai putea salva totdeauna; ne referim la spiritul de economie expresivă ce se instituie ca o constantă «tehnică» a scriiturii lui Mazilescu, impresia de «studiu în peniţă», cu tăieturi extrem de rafinate şi subtile ale unor contururi fragile, trădând în egală măsură frica de excedentare figurală şi detracarea

discursului prin imixtiuni exterioare, prin adaosuri ce ar putea fisura «susurul» viu și limpede al vitalității deschise printr-o simplă tăietură în «corpul» albul al hârtiei.

În poemul *serbările*, spre exemplu, din primul volum, «peizajul» e, în aparență, chagallian, ca unic și sărac indiciu al prezenței unui puseu avangardist (expresionist), cu o consistentă doză de «sonatină» bacoviană, scoasă din interiorul întunecat și plumburiu în monotonia vitală campestră: «1 *cobori din când în când în sat cu pași de stinsă / fanfară: un băiețandru. / ecoul fără sfârșit al dulgherilor / un păianjen cu creasta de aur / și chiar cele mai mărunte și mai puțin respectuoase dintre in- / sectele ținutului (ale auzului) coboară o dată cu tine. 2. și n-ai să uiți: pe marele hipodrom din spatele casei tale / (printre arbori ocrotiți de lege) se petrec uneori întâmplări cu / totul neobișnuite. astfel într-o dimineață lacomă (atât de ploioasă / și atât de lacomă) un cal a deschis încet ușa grajdului și-a des- / făcut aripile și a zburat. pe urma lui cei șase paznici nu l-au / prins nici astăzi.*» Impresia primă și puternică e de pastel deschis direct în magma realului, cu inserțiuni cromatice evident onirice, însă trebuie imediat remarcat faptul esențial că raporturile s-au schimbat, în sensul proiectării și dizolvării, până la ștergerea hotarelor, visului în literalitatea realului. Nu se simte, în lirismul lui Mazilescu, nici un efort, nimic trudnic, nimic laborios, *textul* poemului acoperă, integral, nevoia figurală de tăietură într-o magmă încă încinsă, dar este, desigur, vorba numai de o aparență, căci în «laboratorul» disimulat se presimt operații de acută chirurgie expresivă.

Tehnica poietică specifică propriu-zisă e aceea a aglutinării, substantivul fiind elementul «tare» al discursului, reinvestit permanent cu funcția sa nominală și numenală (adamică): *boabe de mei risipite ici și colo: vulpea roșcată furișându-se prin bălării. / iată după unii imaginea simplității. / tu ce crezi? încurcăturile plânsul la trompetă fruntea sprijinită în palme / toate astea vor veni mult mai târziu. și atunci când vor începe să vină / nu se vor mai sfârși niciodată. nuuuuu. niciodată. / ca soarele negru al melancoliei? ca soarele negru al melancoliei.*» (*poziția incomodă din care ne rugăm*). Mazilescu a deprins secretul marilor esențe poetice livrate în doze parcimonioase, de extracție alchimică, atingând corzile incandescente ale instrumentului dezacordat al poeziei strunit, prin magia naturaleței, să reia arpegiile unei

simplității organice. Numai în Rilke cel din *Elegiile din Duino* am mai auzit aceste sunete cristaloforme, cărora, acum, poetul experimentalist le aplică o operație palimpsestică, de retrezire la o *nouă* viață, la un nou *real*, nu prin purificare exterioară, ci prin decantare intimă, într-un efort de demantelare a licărului vital care dormitează în profundul oricărui lucru. Însă conștiința poetică veghează permanent, obliterând orice ispită a împietririi enunțului în reprezentare, refuzată cu sistem. E marca de forță a acestei poetici iscată la întâlnirea textului cu pliurile vitalului, pe care cuvintele nu le acoperă, ci le deschide, în venele limbajului, mici albii generative, în care procesul semiozic e *in actu*, luându-l ostatic pe cititor. «A vorbi limpede», de la izvodul lumii, a vâna primordialul «mărunt», așadar insignifiant, a apela la vechea metaforă a săpării, recuperată printr-un fel de mimetism al naturii ca proces genuin de naștere continuă («*dacă tremură un copil – se aprinde pe boltă lumina stelelor / dacă plânge un copil – în spatele casei o draperie de grindină cade // vorbește limpede și vei fi mâine stăpânul lumii // copil care nu știe nimic din ce s-a petrecut înaintea / nașterii sale: un drum pavat cu bune intenții // prin urmare acolo voi săpa lângă iedera aceea putredă / în zumzet preadulce în zumzet voios de albine / și las apa să cânte și norii să curgă și focul să pâlpâie / cel ce vorbește limpede va fi mâine stăpânul lumii* (*sfârșitul lecției de istorie* (**profesor guillaume**) pare miza supremă al acestei poetici.

Poezia a atins punctul de sus al transparenței goale, în disprețul oricărui *nisus* transcendental, verificând *în act*, asta însemnând în procesul de semnificare, adevărul elementar, intuit fulgurant de-a lungul dramaticei istorii a poesis-ului, că nimic *nu se dă* în real care să nu *se dea și în poetic;* este ambiția deschis asumată a unui «program» estetic, diseminat în chiar corpul poeziei, pe care Virgil Mazilescu l-a propus contemporanilor, dar, mai ales, succesorilor săi, cu o abia camuflată bucurie a unui pariu dinainte câștigat. Căci coerența – de care am vorbit atât de mult –, siguranța articulațiilor trădând deopotrivă conștiința sechelelor, a scoriilor de pe care nu s-a șters încă forma putridă a moluștelor ieșite din mâlul unei tradiții extenuate de căutări dereglate și de eșecuri răsunătoare, simplitatea metodică, însumând prin depășire experimentul laboratorului secret au dat iluziei – că poezia mai este posibilă, fiindcă tocmai *este* și că *facerea* ei este în mod egal un dar și o lucrare *mecanică* asupra

formei – o consistență imediată. Virgil Mazilescu nu și-a creat precursorii, și aceasta pare să fie unicul trofeu care-i lipsește; dar a instituit (aproape), dacă nu un tronson paradigmatic, atunci cel puțin o modalitate singulară de domesticire a discursului poetic contemporan lui, intersectând viața, substituindu-i emergențele inconsistente. *Gestul* său poetic este departe de a-și fi epuizat ofertele iscoditoare. Exegeza poeziei sale e abia la început.

DIVERSITATEA DIVERSULUI

Fisurarea formei

Pare ciudat cum poezia Angelei Marinescu nu a fost, cel puțin până de curând, receptată de către critică în perspectiva experiențelor generației autoarei *Blindajului final* ; căci, prin vârstă și prin efortul dramatic, la nivelul conștiinței poetice, de reiterare, în mișcarea interioară a lirismului, a tensiunii «modernității târzii» dintre ființă și limbaj, Angela Marinescu aparține de drept familiei acelora care, sosiți imediat după generația «dezghețului» și a antidogmatismului, resimțeau nevoia, ca Daniel Turcea, Virgil Mazilescu, Ileana Mălăncioiu, unei reintegrări în prelungirea asaltului către metamorfozarea poeticului la nivel, mai ales, formal declanșat de generația post-eminesciană a lui Arghezi, Barbu, Blaga, Bacovia. Lirismului acestei poete ce ne apare, la o relectură a operei sale, unitară și egală cu sine de la început și până la ultimul vers promis și restituit în substanța extrem de densă a ultimelor sale apariții editoriale, îi este proprie angajamentul nu neapărat etic, ci ontologic, fiindcă poezia e gândită acum ca modalitate prioritară de *în-ființare*.

Volumul *Var* (din 1989) se constituia deja, cum relevam într-o cronică scrisă la apariția lui, dar publicată abia în nr. 3 / 1990 al revistei «Transilvania», ca o probă majoră de rezistență a poeticului la presiunile exterioare (dinspre criza de identitate la palierul conștiinței decrepite a timpului, dar și din direcția «modelor» și chiar a unei emergențe restructurante a poeziei, dincolo de coerența sa internă). Tonalitatea gravă, marea economie «conținutistică» (de unde impresia puternică a unei neobișnuite concentrări și, drept urmare, a unei neobișnuite tensiuni), regimul «negativ» al perspectivelor prin care e privită și cucerită lumea prin mijlocirea cuvintelor asupra cărora apasă covârșitor aproape «blestemul», «damnațiunea» spunerii, care înseamnă trădare, o «disonanță», la nivelul expresiei și la nivelul ansamblului, abia ascunsă în vaierul unei cadențe de orgă scăpată de sub presiunea armoniei, toate configurează un traiect poetic exemplar, singular, omogen (în sensul absenței unor «accidente» susceptibile să modifice esența poeticului), pe care Angela Marinescu a pășit cu siguranța

înzestrării, dar şi cu încrâncenarea neliniştii unui act temerar. Nu există, poate, cum s-a remarcat, sens evolutiv în acest traiect poetic exemplar, dar există, neîndoielnic un sens al radicalizării lirismului şi pare oarecum surprinzător faptul că el se regăseşte cu evidenţă şi în mod constant la palierul potenţării conştiinţei poetice, mai degrabă, decât în datele experienţei vii a poeziei; totuşi, confruntând mai cu atenţie textele din volumul *Var* cu cele din volumele anterioare, antologate aici, se pot sesiza câteva modificări operate de autoare, care, chiar dacă puţine, par numai în aparenţă inesenţiale: în fapt, ele depun mărturie despre transformarea pe care conştiinţa poetică a spectacolului universal a cunoscut-o (să remarcăm, cu titlu informativ, ignorarea unor poeme, din producţia anterioară, prinse în jocul convenţiilor lirice ale timpului redactării, ca şi renunţarea la titluri, ca preeminenţe ale articulării unei noi organicităţi a poeziei).

Ceea ce caracterizează din începuturi lirismul Angelei Marinescu e refuzul discursivităţii: îndepărtând tentaţia unei «orchestrări» a temelor (ispititoare totuşi, prin natura lor receptivă la o fulgurare şi o respirare largă!), autoarea a ştiut să pună în mişcare, cu o siguranţă rară, un mecanism de «destructurare» a realului, de «granulare» a fiinţei, spre a oferi spre contemplare conştiinţei aprehensive priveliştea unei lumi fisurate cu «program» (mai ales poetic şi poietic); gestul acesta nu-i lipsit de o contaminare psihanalitică sau, oricum, autoarea resimte acest efort până la pragul unei experienţe apropiate de cea a operatorilor anatomişti, de unde şi frecvenţa împovărătoare, în *corpus*-ul semantic al poemelor, a unor termeni «specializaţi» (creier, sânge, limfă, craniu, instinct, toxic / ă etc.). poemul e, deci, *anamorfoză*, iar tensiunea pe care o dimensionează vertical în forma unui extaz (stăruie în toată poezia autoarei această *figură* a unui extaz şi a unei exultanţe, dar mereu sub semnul unei suferinţe liminare, cu consecinţa focalizării în cuvânt a unei soi de angoasă pustiitoare) trădează o insolită capacitate a conştiinţei în receptarea lucidă şi impenitentă a lumii. Fervoare şi conştiinţă constituie cele două borne majore, într-un sistem de referinţă aporetic, ale discursului poetic articulat de autoarea *Blindajului final*: în funcţie de preeminenţa uneia ori a celeilalte, de licitarea uneia ori alteia, comentatorii au diagnosticat lirismul Angelei Marinescu într-o direcţie ori alta, aşa încât nu cred a exista, în această perspectivă, un

statut ireconciliabil al receptării. Important ni se parte a se releva cu pregnanţă emergenţa conştiinţei (*critice*) ordonatoare în magma poemului, unica în stare să confere coerenţă, stabilitate, durată efortului poetic.

Faliile tematice, nucleele (*nervaturile*) conţinutistice ale poeziei Angelei Marinescu sunt, puţine numeric, cele concentrate în curgerea alveolară a unui *gol de fiinţă*: fisurarea (în sensul de proces, de «productivitate» dată în limitele unui destin implacabil!) realului, inconsistenţa acestuia, sentimentul deşertic, al vidului ce ia în stăpânire fruntariile existenţei, declinarea potenţialităţii instauratoare de sens a cuvintelor şi, prin asta, punerea în paranteze a oricărei contaminări retorice, conştiinţa lucidă dar nu mai puţin pustiitoare a morţii, proba adevărului, a demnităţii şi curajului identităţii de sine etc. Ca în marea lecţie a modernităţii europene timpurii (Baudelaire, Mallarmé) e respinsă capricioasa «beţie a inimii» în favoarea unei lucidităţi a cărei menire pare să fie tocmai aceea de a identifica, în post-fisurarea fiinţei, acele elemente, stări, staze, responsabile de tensiunea gândirii poetice, capabile să conserve conştiinţa, să o sustragă degradării şi disoluţiei. Neobişnuită este şi economia de mijloace expresive care supun poemul la o încercare dinaintea pericolului uniformizării tonale, monotone, a discursului; intervine însă salutar aceeaşi conştiinţă critică, tradusă, la Angela Marinescu, într-o capacitate cu adevărat excepţională de supraveghere a enunţului poetic, prin care monotonia, dată, este asumată din interior, până la exorcizare, care îndepărtează pericolul incriminat: *«monotonia adâncă a feţei / melancolia mâinilor introduse în fisura (violetă) / o altă lume / instinctul în faţa cerului...»* (**Retrasă**) sau *«...legea de fier în interiorul dens al / monotoniei / cuvinte obsedante atrag măduva spinării...»* (**Înspre abis**). Monotonia – ori corelativul ei poetic, plictisul, mereu asociate cu «instinctul» şi cu «obsesia», aceasta de pe urmă pusă în seama cuvântului – conotează, în poeme de o articulaţie post-expresionistă, tensiunea suferinţei, a neîmpăcării dinaintea obsesiei morţii, nesfârşirea unei dureri albe, de *var* (şi, în acest sens, ni s-a părut superfluă dacă nu chiar neinspirată trimiterea, din motto-ul cărţii, la suprarealităţi mitologice persiane cu referinţă la termenul «var», ale cărui conotaţii proprii şi figurate din limbajul literar curent sunt, oricum, mai mult încărcate de expresivitate): *«Plictiseală şi instinct, fiinţă / ce stai nemişcată în*



mijlocul tăcerii...», în poemul intitulat chiar *Plictiseală*, în care regăsim, parafrazată şi adusă spre cerinţele lirismului, chiar o axiomă camipetresciană (*câtă otravă în sânge, atâta nebunie*, spune poeta) şi în care versul final numeşte răul constitutiv al conştiinţei: «*extazul sfâşie carnea*» (*Plictiseală*).

O nemântuită sete de purificare străbate prin încercările grave ale fiinţei cutremurată de conştiinţa «pătării», a păcatului, sete ce se altoieşte şi pe figura organică a poemului, căci, se spune în text, «*Să spăl semnul, să nu-l las pătat*..., cuvintele fiind resimţite aidoma unei mari *încercări*, probe de foc (şi de *cenuşă*, în perspectiva unei teribile expieri cosmice ce consumă realul). Însăşi spunerea (ca la expresioniştii crepusculului din începutul de veac, dar grăind în fapt despre sfârşitul de lume) e un act de temeritate, tăcerea fiind punctul, locul, *toposul* în care tensiunea discursului atinge culminaţia, în care, deci, articularea sensului se resoarbe, reatingând gradul zero al semnificaţiei. Şi, fără îndoială, lirismul acestei poete decise la o experienţă liminară încercuieşte, tematic şi stilistic, un crepuscul, numind sfârşitul – ori abandonul – unei lumi ce este despoliată de toate vălurile aparenţei şi solicită, *în cuvânt*, intervenţia conştiinţei (redusă acum la *logos*) care, peste vidul consemnat după grava fisură, va cerceta, în speranţa nu a regăsirii, ci a re-instituirii unei coerenţe, resturile unui naufragiu fără vârstă, total, intempestiv. «Cruzime a sfârşitului», clamează Angela Marinescu, în limitele unei tehnici, cea a aglutinării, în care imaginarul şi-a demis orice pretenţie ludică, orice funcţie ornamentală; poeticul şi-a retras fastul declamatoriu, şi-a anulat orice posibile punţi către tranzitiv; tensiunea expresivă a renunţat la metaforă ca artificiu, principiul coagulant îşi fixează resortul în discursul secvenţial, la nivelul unui clivaj al conştiinţei, devenită critică, intrată, aşadar, în criză («*cruzime a sfârşitului. rigoare şi coerenţă. / simplitate, transparenţă a vieţii*» – **Cruzime**); transparenţa e, deci, a vieţii, abolirea realului s-a făcut prin cuvânt, într-un efort dramatic de autentificare a actului poetizării; «fisura» cheamă conştiinţa, vidul, coerenţa; asta nu înseamnă că poezia le-a şi legitimat ca atare; fiindcă, naufragiul fiind atât de penetrant, nimic – şi nimeni –, nici poetul cu puţinele sale mijloace – nu-l mai poate reaservi unei ordini definitiv compromise. Şi «monotonia» persistă. În hotarele aparenţei disecate şi, poate, uneori, ale poemului ce resimte din greu presiunile anatoxice.



Discursul «slăbit»

Neobişnuite nu sunt, în poezia Angelei Marinescu, nici fervoarea, nici solemnitatea ori patetismul (aparent, căci el e doar masca unei gravităţi nejucate) discursului, ci luciditatea, aproape «congelată», cu care fiinţa, bolnavă de interogaţii se livrează unui discurs ce resimte el însuşi consecinţele unei tulburări de natură ontologică; discursul poetic (ca şi discursul Lumii) re-vine, după întâlnirea agonală cu realul, marcat profund, cu toate *semnele* mustinde, de evenimentul criminal la care tocmai a asistat şi ale cărui consecinţe spuzesc în figuralitatea *sângerie*: *«sexul înfricoşător al tatălui ars în foc»*, *«capul lui ... adus pe tavă»*, *«fruntea zdrobită»*, *«faţa ce se adânceşte pe cruce»*, *«sângele îi curge pe nas»*, *«osul fanatic»*, *«hrana sângerândă»* etc. N-a mai rămas nimic din «corporalitatea goală» a vechii lirici feminine: un vers grav, pietros, împietrit în *figurile* unei anxietăţi siderale, asonant, a-literar (dar redus la o literalitate ce îngăduie asumarea deplinei aventuri a textuării existentului) îşi face loc prin interstiţiile cuvintelor ce caută şi ele cu trudă un biet acces la lector printre fisurile realului; fiinţa tremură sub apăsarea deriziunii, ritmul se frânge neputincios (asumarea neputinţei spunerii în faţa prăpădului intervenit, acum, *in praesentia*, între *logos* şi *ontos*), e abandonată paradigma auditivului în favoarea vizualului care reţine, pe retina bolnavă a unei sintaxe pe dos, momentele producerii cataclismului.

Autoarea *Parcului* refuză gratuitatea spectacolului avansării discursului, îi retrage, cu alte cuvinte, îndreptăţirea la un proces coagulant la nivelul sintaxei, spre a lăsa, în devălmăşia unei dimensiuni anamorfice, toate instrumentariile des-compuse, risipite într-un gest de dispreţ total pentru organic. «Spectacolul» este *literalmente* halucinant: e perspectiva Corpului descompus, fără nici o relaţie însă cu gustul simbolist (baudelarian-bacovian) al contemplării înfiorate a cadavrelor; aici, acţiunea corozivă a urmat unei decojiri, degranulări, decortificări a corporalităţii realului prin acţiunea «varului», prin procesul chimic al unei intervenţii dirijate împotriva dreptului la coeziune, la organicitate; crima însăşi, primară, primordială, cu gust apocaliptic, abia a avut loc, iar agentul ei nelegitim, dar nu mai puţin real, a fost / este Limbajul. De aici, tonalitatea «justiţiară», timbrul apofatic, de verset silabisit pe gura arsă a Profetului care n-a abandonat încă vârsta glosolaliei.

Parcul, poemul cel mai reprezentativ din întreaga creație a Angelei Marinescu, devine, în perspectiva aventurii cu Logosul într-un parcurs dramatic marcat de pliurile indicibilului, chiar toposul naufragiului ultim, punctul terminus al experienței dedalice; totul a sfârşit în deriziune, dar operatorul decisiv a fost şi a rămas Limbajul; raporturile acestuia cu realul au marcat vicisitudinea formei (spre a prelua o fericită sintagmă eseistică a poetului italian Mario Luzi): discursul a fost, într-o ordine «tradițională», «perfectă» – în datele ei filogenetice – marcat de exigența funcției presupus instauratoare a Logosului, în percepția lumii ca Text, şi în orgoliul, marcat încă de la început de rana neputinței, de a trăi, nu lumea, ci Textul ei. Sentimentul peratologic de acum e semnul unei percepții deceptive, în care orice impuls existențial devine un coşmar, agonia unui subiect care s-a transpus, prin jocul dublei oglindiri, în figura unei liminarități pulverizatoare şi bulversante. Ni se dă aici, încă din momentul incipitiv al discursului, partea ultimă – şi ultimativă – a raportării Sinelui la Sine, cum ar spune Nichita: «*În acest parc îmi voi încerca puterea şi eficiența / revoltei mele față de mine însămi. cu mâinile îmi voi provoca / Totul. / voi desprinde oglinda lucioasă şi neagră de zidul care / mă opreşte să mă văd atât de aproape încât să nu mai văd. / o voi sparge. mă voi lipi de zid cu trupul. // în locul tăcerii se insinuează mâinile*...»

Ne aflăm, aşadar, în punctul în care Discursul resimte tragic efectul «slăbirii» sale iremediabile şi în care perspectiva postmodernă nu e gândită încă terapeutic, fiindcă obstacularea e definitivă («zidul» e un topoi ostracizant), croşeta ironicului (ori a parodicului) nu intră în calculul acestei poete care s-a situat tot timpul în prelungirea ultimelor consecințe (uneori, impensabile) ale post-expresionismului european; «*întunericul desprins de mâini este cuvântul care poate / distruge*...», iar această desprindere instituie conştiința critică, sentimentul acut al crizei, la nivelul unei percepții «schizoidale», intervenită, de data aceasta nu între eu şi cosmos, nu între Subiect şi Obiect, ci între eu şi mine («jeu» şi «moi»), între Subiect şi Subiect, între Limbaj şi Limbaj, între Cuvânt şi Cuvânt. Perspectiva dezastrului e acum contemplare de sine, cu figurarea unui «peisaj» în *alb* (consecință a acțiunii anihilatoare a *varului* care a dizolvat orice pretenție institutoare a Limbajului, orice funcție semanticizantă, fiindcă nici vântul «*nu* mai *poate fi descris*»); *refuzul* însuşi nu mai poate fi *distins*,

resturile figuralului (*saxofonul de argint* care *plânge în mâinile celui care îl mânuiește* **spune** *mai mult despre lume decât despre mine însămi*) dau seamă de dimensiunea naufragiului (al cunoașterii, dar mai ales al Limbajului decortificat, redus la o pură percepție «statistică» post-chirurgicală, deci post-diluviană) și totul conduce la o *poezie rece*, care se rezumă acum la un simplu efort de înregistrare. Aporeticul traduce, la nivel discursiv, perspectiva indicibilului ce transferă procesul disolutiv al realului (*umbrele care au fost și sunt pentru că nu sunt...*) în magma textului ce-și divulgă neputința articulării și, ca un adagio, invocarea unei justiții suprareale («*vai, vouă, fariseilor și cărturarilor fățarnici, că dați / zeciuială din izmă, din mărar și din chimen...*») nu face, în ciuda jocului intertextual, discursul mai «puternic». Disoluția corporalității (mâinile, ochii, mai ales) operează o reducție maximă a orizontului aperceptiv, tactilul și văzul preluând, condensat și substitutiv, întregul vechi angrenaj prin care ființa se situa în real; în fapt, mâinile par a indica ultimul rest de *relație* a Subiectului cu Lumea, conferind comunicării un caracter gestual, dar totul gândit în perspectiva autosondării («*îmi scot mâinile din mine însămi*») și în refuzul oricărei pretenții de livrare în exterior prin actul oglindirii situat la un nivel textualizant: «*în timpul oglinzii oglinda devine cuvântul ce poate distruge*». Poezia a fost un instrument al unui vizionarism posibil numai în «*timpul în care / am scris fără să văd*»; văzul e de-acum ob*literat*, închis din exterior (*zidul*) și din interior (corpul descompus, sângerând), poeta aspirând la re-facerea legăturii cu viața ca act de reinstituire/ redescoperire a vocației, căci «*ce vocație mai poate fi și aceasta care ne îndepărtează de / viață, mi-am spus atunci, cutremurată de îndoială*»; mâinile par a fi devenit tocmai instrumente (regăsite) ale acestei legături pierdute și, din nou, râvnite, unelte ale unei apropieri a realului, devenite *transparente*, într-o mișcare circulară sondată într-un peisaj halucinant, cu străzi pline de umbre și de copii, cu părinți și rude de sânge, înaintând spre *parcul* devenit *axis mundi*, centru și margine deopotrivă, probă de verificare a unui raport definitiv compromis; cuvântul a devenit *un zid descoperit până la temelie*, totul merge către disocierea tragică de tot și de toate, de poeții *care au căzut pradă metafizicii mele* și care *nu au fost poeți*; efortul de textualizare a Lumii este de o acuitate maladivă, jocul creativ se mută în corp, se ontologizează liminar (și agonal), poeticul e un

eveniment *sângeros*, existentul e o instanță monologală («*pe străzile pustii, noaptea, vorbesc cu mine însămi; / fără cuvinte. acum repet cu iminența nopții; cuvintele / mele sunt numai instrumente. ceea ce gândesc cu adevărat / nu pot vorbi cuvintele mele sunt trepte. scrisul mă șterge / cu sânge. scrisul este deșert cu sânge în loc de nisip...*»). Scrisul, Poemul, Textul se regăsesc în figura *reală* a acelui *monstru de fier* care *înaintează încet, egal, cu instinctul / sigur al legilor naturii*, iar cuvântul devine organ al vederii opace, semn al unei cecități *poietice*, care reține, pe retina Poemului, doar procesul de destrămare a lumii.

Întregul discurs din *Parcul* ni se pare a căpăta, dacă nu forma, atunci accentul, la limita recâștigării *verosimilității* pierdute (ori niciodată *date*, *puse* ca atare în trecut), unei *arte poetice* cu sensul schimbat: *incipit*-ul provocator al re-gândirii poeticului – și care transformă travaliul de-acum, *prezent*, al poetei într-un pariu imposibil – este constatarea stării demisionare a cuvintelor și conturarea unui statut de neputință a Poeziei; nu o simplă neîncredere în poetic, nu simpla disociere, diacronică și / sau sincronică, nu atitudinea modernistă târzie (adică, ajunsă la condiția unei autodisoluții prin constatarea caracterului vicios a parcursului de esență transcendentală) și nici cochetăria ludică de esență postmodernă cu extincția cunoașterii și a artei (căci aceasta presupune, finalmente, un act / o credință / de însumare, care lipsește cu desăvârșire în poemele din urmă ale Angelei Marinescu, ci mai curând atitudinea de disjuncție absolută a *poeticului* de *poietic*, prin inversarea raportului cauză-efect; poezia *nu mai este posibilă*, sugerează aproape fiecare vers din *Parcul*, iar ceea ce poetul mai poate spera este să mute discursul în chiar pliul imposibilității sale; realul a fost abolit, nici conștiința Textului nu mai e suficientă pentru o sperată salvare de la naufragiu (care a devenit în primul rând al Literei), iar actul (de conștiință, și el) al corporalizării-textualizării *ontos*-ului generează și întreține un nou (alt) declic, fiindcă el e «fisurat» activ de actul opus, cel al de-corporalizării-descompunerii, ca și când Textul / Realul nici n-ar mai putea fi asumat întreg, ci numai în componente și numai în cheia *sângerării* ca posibil proces reinstaurator.

În ultimul volum al poetei (pe care-l cunoaștem – *Cocoșul s-a ascuns în tăietură*), Angela Marinescu reia operația de «slăbire» a discursului, parcă îngrozită de tensiunea acelui *prag* până la care a

putut împinge operația de *krisis*-ificare a poeticului, destinzând legăturile, eliberând puțin sintaxa din presiunile unei imanențe gândite în absolut; gestul indică, de fapt, o retragere strategică, dinaintea procesului de semnificare, spre a contempla *in statu nascendi* procesul însuşi de instaurare a poeticului, operatorul nou, decisiv, fiind acum adoptarea unei tehnici *narative* ce pare să reintroducă această poezie în perspectiva post-modernă (şi post-textualistă).

Astfel, într-un poem cu titlul *Puiul de lup* deconspirând o artă poetică, întregul mecanism de decuplare a instanței vizionare de la purul act al contemplării agonale devine o simplă trecere în revistă a naufragiului *depăşit*, prin inventarierea resturilor acțiunii de deconstrucție: *poemul* este *cel sfărâmat pe dinăuntru (din burtă)*, iar firul narativ pare a indica tocmai «finalul» aventurii cu «facerea» poemului: «*Am să adâncesc o mână, aşa, ca pe o raclă, în locul unde am căutat, am bântuit, am suferit, am fost, / am cules, am întunecat, am părăsit, / şi apoi o voi tăia cu un topor adus tocmai dinspre Rusia, Dinspre Basarabia, dinspre Moldova /şi din mână va curge , va curge, va curge / (precum porcul jupuit gâtul se umflă şi zbiară până dincolo)...*» Şi încă o dată, actul poetic e asimilabil crimei (căci scrierea e ea însăşi, din începuturi, un gest de abolire a realului, cuvântul fiind o formă tombală): «...(*am venit aici, am ales aceste cuvinte, am greşit?) / să introduci întregul în mica mea societate tragică şi apoi să-l desprinzi / bucățică cu bucățică, precum degetele care, împreună, formează. / (formează instrumentul care ucide). / şi dacă ucigaşul este aici, în întregime, în interiorul, întreg şi nevătămat, / nimic nu va mai fi ca odinioară? / O, coşmarul meu blând şi veşted. O, binecuvântarea înghesuită în rugăciunea / de seară sau de la miezul nopții când trupul plin de sudoare rupe cearşaful / ca pe o fâşie din Marea Nordului. // Eliberată şi vie ca puiul de lup ce se întoarce în pădurea sumbră. / să-i rup gâtul, picioarele, labele, pielea, blana, ochii şi sângele. / dar el este întreg, nesfărâmat, nezdruncinat, nerecunoscut, nebun, neom.*»

Angela Marinescu pare a reveni, de pe o poziție avansată până la limita imposibilului unde împinsese actul de instaurare a sensului poetic, la izvorul post-expresionist al discursului care a consacrat-o ca pe o *voce* singulară în poezia noastră actuală, forând în această perspectivă, iarăşi până dincolo de *pragul* dicibilului şi, la o lectură

deplin avertizată a acestor poeme, nu poţi să nu te întrebi dacă nu cumva demersul său nu se situează în acea continuitate a aventurii trakliene ori benniene (ori eliotiene) de unde chiar aceste aventuri părea cu adevărat impensabile? Există, în ultima etapă a creației poetei, un neobişnuit simţ al unei frenezii îngheţate, a unui discurs descărnat, osificat, scheletizat, redus la starea gregară a defundării sintaxei poetice, încât poemul capătă deja figura «crimei» perfecte, a «omorului» generic, victimă a înseşi pretenţiilor limbajului de a se oglindi în real. Există, cred, în această buimăcitoare pretenție înscrisă programatic în regimul deceptivului asumat agonal limita unei aventuri a poeticului care o legitimează pe Angela Marinescu printre marii poeți români din ultima jumătate de veac.

DUBLAREA ARHAICĂ A COTIDIANULUI

Când, în toamna anului 1989, subliniam, în cronica pe care o consacram, în revista «Ramuri», volumului *O lume paralelă*, tensiunea subversivă a limbajului poetic, punerea în paranteză a ordinii pre-stabilite în favoarea uneia poetice, *paralele*, nu bănuiam, recunosc, întreaga dimensiune premonitorie a judecății critice; de altfel, la data apariției cronicii, în paginile revistei, autorul volumului, Liviu Ioan Stoiciu, era deja interzis și numai incompatibilitatea temporală dintre procesul de tipărire a revistei și actul de decizie al regimului a făcut cenzura inoperantă. Însă invocarea de aici nu are alt rost decât acela de a marca, odată în plus, procesul (mai vast și mai accidentat decât se recunoaște) al devenirii poeziei – și poeticii – lui Liviu Ioan Stoiciu în destinul promoției sale și al literaturii române actuale. Fiindcă, trebuie recunoscut din capul locului, cele aproape zece cărți de poezie publicate de el în mai puțin de două decenii, au contribuit într-un mod cât se poate de ilustrativ la restructurarea genului în tot atâția ani de căutări, de abandonuri, de experiențe și experimente, resimțite cu acuitate la toate nivelele.

Liviu Ioan Stoiciu revendică, în ciuda multor voci disociative, un rol de protagonist al optzecismului: faptul e cu atât mai demn de interes cu cât poetul a fost, la început (și poate încă mai este!) o voce autorizată și demnă a «provinciei», survenind paradoxal de competitiv și liber de mai vechi cutume în focul competiției, cu un ton sigur, cu un timbru propriu, stăpân pe propriul limbaj și nedispus la compromisuri formale (și formalizante) suspecte de manierism (nu cel estetic, desigur) și de omologări conjuncturale. Faptul e demn de subliniat în chiar perspectiva situării demersului poetic al autorului: posesor al unui instinct estetic sigur, eliberat de coerciții livrești nu o dată paralizante (îndeosebi în momente de criză ale lirismului), surd la sirenele mimetismelor de școală, decis să-și subordoneze talentul într-o perspectivă *măsurată* la deschiderile (posibile) ale propriei potențialități, Liviu Ioan Stoiciu a început, cu *La fanion*, în 1980, o migăloasă operație de defrișare a «terenului», destupând izvoare, ignorând, pe cât posibil, fântâni încă vii și încă amețite de glorie, înaintând, fie și stingherit de disponibilitățile nebănuite mereu în act, pe o cale a sa, ce se va dovedi, e adevărat, de o exactă și salutară convergență cu drumul

magistral al poeziei colegilor săi de generaţie. Pe de altă parte, o survolare a drumului parcurs până acum reconfirmă caracterul dual al poeticii sale: de la instituirea (asumarea) *orală a scriiturii* (cum crede Marin Mincu; a se reţine, aşadar, şi în acest enunţ dualul deschiderii!) la ceea ce am numi *agora*-izarea (un termen mai exact în semantica lui mai veche ar fi chiar comunizare, compromis pare-se definitiv astăzi!) discursului, previzibil prin schimbările de destin din ultimii ani şi devenit efectiv în ultimele sale cărţi de versuri (mai ales *Singurătatea colectivă*). Tonul partizanal cu care autorul îşi apără «generaţia» şi «isprăvile» sale poetice nu trebuie nici să surprindă şi, cu atât mai puţin, să irite: nici unul dintre reprezentanţii acestei orientări nu mi se pare mai îndreptăţit să o facă, atât fiindcă celor mai mulţi le lipseşte acea aură de gratuitate anestetică, iar câtorva le prisoseşte pandantul teoretic care, când dispreţuieşte un necesar spirit de economie, riscă să se suprapună, mimetic şi, deci, neproductiv, peste chiar aventura literară ca atare.

În fond, ce anume impunea, în primele ei ieşiri la rampă, în poezia lui Liviu Ioan Stoiciu? În primul rând, egala proiectare de ton şi de substanţă, ambele supuse unui dramatic efort de singularizare; descoperirea – şi în consecinţă instituirea – unui *modus scribendi* care, deşi neafişând fragranţa inovaţiei, definea calitatea intrinsecă actului creativ a identităţii de sine; e limpede astăzi, cum s-a putut demonstra, că poezia lui Stoiciu stă în descendenţă blagiană, dar tot atât de adevărat e faptul că post-expresionismul său nu e reperabil în volutele patrimoniale ale extraordinarei mişcări avangardiste europene de la începutul acestui veac căruia, în auroră, îi decreta amurgul; nu vom găsi, în versurile acestui poet (pentru care, cred, dihotomia tradiţie-avangardă din poezia românească n-a fost încă tranşată şi probează, în opinia noastră, cel puţin o amendabilă precipitare cei ce se grăbesc să o facă) nimic din postumitatea savant stilistică a expresionismului, nici pe linia ek-stazei stadtiane, nici a vizionarismului traklian ori a vizionarismului hermetic bennian; asta şi fiindcă, în perspectiva deschisă de «slăbirea» discursului detectată şi teoretizată de şcoala italiană a lui Vattimo şi Rovatti, discursul s-a putut detensiona şi prin acţiunea de însumare a unor experienţe revolute, iar nu prin respingerea lor zgomotoasă; în această perspectivă, descendenţa blagiană a lui Liviu Ioan Stoiciu nu mai apare drept un avatar de sorginte livrescă, o înscriere «didactică» într-un sistem

paradigmatic pe deplin și deschis asumat, cât un reflex – ori o opțiune deliberativă – în care procesul de înglobare a tradiției (a unei anumite tradiții) are loc, de data aceasta, nu cu diligențele știutelor mimetisme, ci printr-o naturalețe verificabilă atât la nivel expresiv cât și ideatic. Astfel se întâmplă că, deși raportul cu Lumea și cu Limbajul pare neschimbat, discursul s-a modificat substanțial prin însăși schimbarea atitudinii față de existent. Cu alte cuvinte, în termenii, modificați însă de această dată, ai lui Eugen Negrici (din *Sistematica poeziei*), vom avea aici un proces de re-structurare cu retragere de sens (teoreticianul citat aborda, în această propunere «sistematică», vorbind de o structurare de sens, tocmai poezia lui Blaga, pornind de la prezența unui «plan melioristic» al cunoașterii, având ca resort surprinderea orizontului de așteptare al cititorului); modificarea, cum se vede esențială, poate fi explicată, o dată prin schimbarea – esențială și ea – a mizei înseși (în sensul că se atenuează pariul competitiv - cu tradiția, desigur, devenită «materie», rectè *existent artistic* însumabil), iar apoi prin faptul că subiectul însuși s-a metamorfozat, devenind, prin asumarea deplin poietică a funcției autoreferențiale, obiect de rezistență al procesului structurant.

De fapt, debutul lui Stoiciu stă sub semnul acestei atitudini ambigue, de timoare în fața unei descoperiri pe cont propriu, prin instinct poetic, ce asimilează lecția precendenței până la transgresarea fisurilor și, prin aceasta, face transparentă *noua* cale cu o *reținută* libertate de mișcare: descoperirea consistă, în fond, în revelarea pe traseu a actului *poietic* ca atare, autorul neștiind, poate nici astăzi, până unde își poate îngădui să împingă achizițiile revelației în structurarea propriului discurs. Această ambivalență nici nu are vreo conotație axiologică, ea consumându-se fertil în cadrul poieticii ca atare și nici măcar nu mai are importanță dacă acest discurs ar fi avut de câștigat ori de pierdut în urma unui act tranșant de asumare a transformării sale într-un operator hiperconștient. Astfel, poemul stoician, după o perioadă inițială de gestionare *in actu* a crizei poeticii metafizice (de care, cum am tot subliniat, nu s-a disociat efectiv niciodată), face loc, cu o naturalețe dificil de camuflat, ludicului ce acționează în regim de mecanism eșapant pentru surplusul energizant indus în sintaxa poetică; apelul la oralitate - remarcat de critică - capătă astfel o funcționalitate adecvată: « ***harșt!... taie gâtul*** */ leului ei ajunsă până sub smochin,*

care / dormea, sărmanul, ramolit, fără grijă la umbră... / şi mâzgăli cu sânge / tot decorul / azvârlind, la urmă, capul / pe o tavă // doamnelor şi domnilor, acuma / INEXPRIMABILUL: îl / lipim la loc, un / doi, trei, şi ! ... o voce din public: să / îl trimitem să cumpere / chibrituri... (fluierături) din strada / principală, în spatele / himerei / lui roşii, vorba / vine, la / coadă (una încârligată, cu / săgeată în vârf), „sfântul / ioan" (patronul / meu), cu hernia lui la testicule, cu un felinar / cu ulei uitat / aprins, ziua, în / amiaza mare, duminică, zi de lucru, îi / suflă temător unui ţăran, gură / cască pe acolo: fecior, hei, fecior, ce dau ăia?... eşti / surd?... „sare, petrol ... uniforme, / cuie" (a! ... au / adus şi la noi, la magazinul / mixt)»; oralitatea nu e o chestiune de limbaj, ci de comportament existenţial, sau este şi una şi alta, în măsura în care opţiunea ideolectică are aici, ca în ciclul *Liliecilor*, o asumată valoare ontologică; în ordinea poieticului, subiect şi actant sunt disocianţi, disolutivi, absorbiţi de «rolurile» ce li se conferă în procesul de semnificare, de unde şi frecventul apel al autorului la modelul «scenetelor» în care vocea auctorială se pierde, risipită în replici ce revendică anonimatul. Tehnica, fiindcă de o *tehnică* se poate vorbi, i-ar fi putut servi lui Liviu Ioan Stoiciu, în primele sale volume, să-şi disimuleze un mesaj «ideologic» cu pronunţat caracter insurgent, însă, pe măsură ce s-a resorbit în magma *poesis*-ului, a sfârşit prin a articula chiar tehnica literară ca atare a autorului. Afinităţile cu ciclul sorescian sunt mult mai mari decât ar părea şi e uimitor cum critica nu le-a observat; tot atât de adevărat e şi faptul că, dacă în *La lilieci*, persistă, aş spune, la nivel de metodă, procesul de metafizicizare a realului, propriu Subiectului central, redus la funcţia sa de agent al unei mentalităţi totuşi istoricizate, la Liviu Ioan Stoiciu percepţia e demetafizicizată, întrucât imersă într-un proces de absorbţie a existentului.

Pasul decisiv al autorului *La fanion* premerge operaţia de supraveghere a actului de creaţie, căci odată instalat în discurs, autorul îşi utilizează gospodăreşte instrumentariile, afiliind fluxul verbal / poetic mişcării de înscenare a unui spectacol în care procesul de literalizare (de textualizare a realului) a obiectelor aminteşte, tacit, ceva din antimanierismul surealist: «*şi bătrânul poet, surâzând, la umbra / spinelului; salută, ceremonios, cu / capul / descoperit fecioara, o ţărancă / tremurătoare, / caraghioasă, de pe nour (care îi / trece acum, lin, lin, prin faţă, în /*

lotcă, rătăcită, cu o pilă de unghii / uriașă în buzunarul rochiei și / cu mâna / stângă ținând labele din spate ale unui leu / mic...): ai grijă! ... îi / strigă, dar ea nu / se uită și își încurcă, iar, părul în crengile / copacului...»; până aici, în afara metodei descrierii, din care n-a dispărut definitiv tentația transcendenței, nimic nu anunță intrarea în regimul textualizant, în absența acelor semne ale slăbirii discursului ce reclamă imperios actul de supraveghere critică a procesului de semnificare; abia acum, prin fixarea toposului așteptării («*aici, în sala de așteptare a / punctului de sănătate, unde e un aer / stătut...*»), în care se pătrunde în structura tipologică a abnomalului («*...cu cocoșați, ciungi, orbi, surzi, muți, paralitici, / ologi...*») asistăm la imersiunea textului în magma realului («*...prin geamul / deschis fluturii, leproși și ei, litere, / litere venite grămadă pe marginea / rozei și apropiate în obiectiv până / întunecă / locul...*») și, prin aceasta, la schimbarea decisivă a ordinii discursului. În altă parte, poemul se instituie în chiar orizontul indicibilului: actul creativ e un eveniment de răsturnare a raportului dintre limbaj și existent, dacă nu în termenii pe deplin asumabili ai procesului de textualizare, atunci cel puțin în aceia ai raportului dintre cultură și natură de care a vorbit foarte aplicat Ștefan Augustin Doinaș cu privire la metamorfoza esențială a poeziei ultimelor promoții. Astfel, într-un poem, e pusă în criză însăși operația scrierii, nu la modul romantico-simbolist (așadar transcendental-metafizic), ci tematizând presiunea pe care limbajul o face în intenția de subminare a realului:« *pe dreptunghiuri de iarbă: decupate de pe zona / căii ferate care duce la / nebunie, pline de plase de păianjen și cărate / cu roaba și / puse pe margini la un manuscris / apocrif ... ce să mai scriu, ce // să mai scriu?..., întrebă, moale, tăind firul / în patru, o literă (cu sapa pe / strat, punând / sământa de ridichi pe un pământ bine / netezit)... nu / vezi? ..., e o formă de craniu de mort, ghici ce / dar de sub masă (la care stau eu, cu / tocul în acid / uric), un ied, apărut din senin, behăie / și până să găsesc eu ce să rumege el, terfeloage, acolo / pomul ăsta, tembelizat, care face fricoși, / din bibliotecă îl și / înjunghie* »; operația, cu aceste jocuri ușor (de)mitizante, în care ironicul se estompează sub gravitatea genuină a jocului, amintește de poetica lui Petre Stoica, pe linia traversării unui post-expresionism defrișat de orice pretenție ek-statică; ceea ce la autorul șaizecist era o manieră de a gândi cultura în termenii

existentului, aşadar intenţia de a aduce poeticul în orizontul experienţei vitalului, la Liviu Ioan Stoiciu pare mai curând decizia de a gândi şi opera un *modus vivendi* într-un *modus scrivendi*; până şi ordinea miticului, tulburată de toposul «fluturilor» ca simbol detracat al unui univers iniţiatic survenind în procesul *descrierii* fără nici o cheie de control, a devenit acum ordinea cotidianului revendicând dreptul la poeticitate (a se vedea poemul *O bere halucinogenă*); în altă parte (*Muzeu transformat în biserică*) raportul răsturnat, dintre limbaj şi existent, intersectează figura unui fel de arheologie inversată, în care se mimează vechea gesticulaţie dotată cu o semantică simbolică («*Scârţâie duşumeaua: sprijiniţi pe coate, muţi / şi azi, vă clătinaţi / linguriţa în ceaşcă, nemulţumiţi...*»), numai că discursul dejoacă, abil, orice tentaţie a transcendenţei goale, aducând, în chip de operator detensiv, o percepţie a cotidianului şi a derizoriului care sfârşeşte într-un gest de detracare a presupusei vechi ordini cosmice: «...*Cioara, de pe / uşa de la intrare, cârâie, strigă, îşi / bate aripile, numai noi doi o / înţelegem: „norocul vă surâde iar", spune ea. Voi, din popor, / aplaudaţi...*», după care, prin izbucnirea «vocilor anonime», cu funcţia asumat poetică de disipare a instanţei auctoriale centrale, se revine în regimul plurivocial, în care senzaţia de istovire încarcă «mesajul» cu o aură de oboseală ce readuce, parcă, în prim plan preocuparea pentru discursul phityan, aşadar vag transcendental: «...*Coborând împreună de pe colină...Abia // ieşiţi din făţărnicie şi intraţi într-un / muzeu de ştiinţe naturale, / liberi, muzeu transformat în biserică – fiţi / binecuvântaţi cu toţii, „neantul / se află în mine".*»

Trebuie observat că metoda descrierii, proprie «noului» discurs poetic al anilor 80, nu funcţionează, la Stoiciu, în regimul juxtapunerii sintactice, al simplei aglutinări, întrucât autorul nici nu s-a decis definitiv în favoarea refuzului experienţei anterioare; dimpotrivă, cu o poetică în bună parte debitoare reprezentării, în care câmpia rămâne un topos esenţial, iar scripturalul pare a fi deopotrivă semnul unei aproprieri conflictuale a tradiţiei ca marjă, ca derelecţiune aşadar, descrierea este aici un operator de filtrare, o eboşă prin care survin, în orizontul lecturii, vechi *topoi* dezmoşteniţi de funcţii metaforic-metafizice, contribuind la modificarea percepţiei literare. Nici supravegherea discursului nu este, ca la Cărtărescu ori la Bogdan Ghiu, spre exemplu, semnul

unei schimbări radicale de perspectivă (eliberarea irevocabilă de toate scoriile conotaţiei transgresive), după cum nici intertextualitatea nu este servită în strictul regim al supunerii la metodă; la Stoiciu, versul încă n-a uitat – şi nu ignoră – volutele «valsării» expresive în umbra unor reprezentări ce-au marcat gloria, dar şi limitele vechilor poetici, iar această trăsătură îl izolează şi îl singularizează în cadrul promoţiei sale şi oricât de deranjat s-ar simţi poetul de această izolare, oricât de nedrept «exclus» din corul textualiştilor programatici, faptul în sine îi rezervă o poziţie mai aproape de abordări exegetice diverse, ferindu-l de cantonări în experimente şi în «şcoli» limitate. Se întâmplă un lucru curios cu această poezie care, ori de câte ori se atinge de morbul cutumelor scolastice, se apără, dincolo de ispitele «geloase» ale ticurilor «didactice», «eşuează», prin interstiţiile unei culturi nefixate, salvându-se în corpul transfigurat al Naturii devenită veşmânt al Utopiei culturale. Chiar şi atunci când metoda textualizării îşi face drum în corpul poemului, funcţia reprezentenţială nu dispare cu totul: «*Întindeau gâturile peste capetele livreşti ale / celor din faţă, peste / capetele cereşti, flori de nufăr* (metafora şi-a refundat, aici, funcţia expresivă primară n. ns. GP). *În / imensitatea tainei: pe / o apă care e perfect disimulată şi în corpul / meu. Corpul meu de deal, de munte / şi de şes. În aceeaşi // corabie, cu o ceată de juni, bălţi cu plante, la un loc, / animale, pietre preţioase, substanţe / invizibile, toate născute în aceeaşi zi cu propriul / meu corp de deal, de munte şi de şes, plutind / în derivă pe o suprafaţă inundată de cărţi*...».

Există o tentaţie e Ethosului ce organizează destinal discursul poetic al lui Liviu Ioan Stoiciu, o tentaţie mai presus de simpla cochetărie «promoţională» a autorului tradusă ici-colo, cu un fel de revendicare liminară, în forma unui *pro domo* generaţional purtat uneori în termenii unor pretenţii aproape fanatice. Cea mai mare parte a poemelor din volumul *Singurătate colectivă* sunt ilustrative în acest sens şi articulează o «lecţie» ce depăşeşte cercul strâmt al ambiţiilor voluntare ale autorului: poezia e o experienţă liminară a existenţei, un refugiu forţat dincolo de capriciile jocurilor de limbaj (şi în dispreţul asumărilor wittgensteiniene), iar experimentul (de şcoală, de generaţie, de promoţie?) nu valorează nimic cât riscă să rămână o simplă «chiusură», fie ea şi metodică, cât mai ales ca apertură bifrontică – spre o tradiţie ce se stinge în actul de

metamorfozare a ei *in actu* odată cu noua încercare paradigmatică şi spre o perspectivă care, spre a nu risca disocierea schizoidială, lasă porţile deschise unei *renovatio* ca alternativă viabilă. Liviu Ioan Stoiciu este, până în prezent, un reprezentant tipic al experienţei optzeciste, căreia am fi tentaţi să-i recunoaştem, ca semn distinctiv nu achiziţiile prefixului *post-*, de care încearcă să se disocieze, astăzi, întreaga cercetare teoretică universală, cât pe cele ale autenticităţii ca figură programatic integrativă a poeziei viitoare.

DISCURSUL «FELIN»
SAU HISTRIONISMUL MELANCOLIC

Există, aşa cum arătam în eseul introductiv al cărţii, o doză de histrionism în aventura poetică a tinerilor poeţi ce aveau să marcheze într-un mod inconfundabil metamorfoza poeticului la începutul deceniului al nouălea din acest secol; refuzul şi fronda lor se aliniau histrionismului mai larg al poeticului devenit o emblemă a mişcărilor neoavangardiste (experimentaliste) de după 1960; în viziunea unui poet, italianul Mario Luzi, reprezentant al ermetismului, deci al unei poetici exterioare fenomenului, într-o caracterizare voit caricaturală, dar deloc negativă, poetul histrion este prezentat astfel: «*Bărbi, păduchernițe, declamări provocatoare, delicte, urlete, alcool, droguri, pulbere şi noroi pe salopete, pe pantaloni şi pe ghetele vagabondajului, rânjet şi idioţenie pe măştile tinereţii dezlănţuite ori a bătrâneţii rău resemnate – toate vechiturile boemei literare, tot armamentul romanului foileton romantic sfârşind printre scenariile şi garderobele operei lirice par să se întoarcă la apogeu, de data asta cu un noroc mai mare. Imagini pulverizate, mărunţite, peticite, cărora lucida modernitate le-ar fi făcut dreptate, se întorc; şi se întorc, fireşte, nu la starea «primară» sau directă, ci, ca în orice întoarceri, mediat sau cifrat.*»

Histrionismul este, în evocarea luziană, o formă de *travesti* care, în prezentul postmodern, spre deosebire de trecut, devine în sfârşit o *haină* care se bucură de o audienţă maximă; sub presiunea unor noi moduri / modele de comunicare, discursul poetic simte ameninţarea marginalizării, poate chiar a surzeniei şi tinde a se modifica, *ieşind* temerar în întâmpinarea unui alt orizont de aşteptare, întrucât lectorul însuşi s-a schimbat; mizele poeticului s-au modificat şi ele, au acceptat convenţiile *scenei*, pentru care *succesul* imediat, rectè acela care asigură *comunicarea* cu un public pe care, întâi de toate, trebuie să-l determine să rămână la spectacol, să accepte, adică, jocurile lecturii.

Poate că întâiul resort al poeziei lui Mircea Cărtărescu (ca şi al câtorva dintre colegii săi de «pluton») a fost tocmai această dispoziţie spre *travestiul* fastuos, în care acceptarea provocării noilor convenţii ale discursului public care anihilase aproape total *vechea* ordine a limbajului poetic intersecta deopotrivă toposul

amorosului şi tehnica transfocării : modelul nu era, cum s-a crezut eronat, pe urmele unei declaraţii a poetului, aceea a concettismului settecentisto-marinist (programatică în primele versuri ale unui celebru sonet al lui Gian Battista Marino : «*È del poeta il fin la meraviglia : / parlo dell'eccellente e non del goffo : / s'ei non sa far stupir vada alla striglia*»), ci acela al poeticii americane *beat*, cu Ginsburg, în prim-plan, a cărui experienţă o are în vedere şi Mario Luzi, în aserţiunea la care ne-am referit mai sus. Barochismul marinian ar fi mai degrabă de identificat, în forme actualizate de modificările majore pe care mai ales avangardele istorice le-au indus în *corpul* poeziei, la câţiva dintre precursorii, asumaţi ori nu, ai optzecismului, la Dimov, Turcea, ori chiar la Nichita Stănescu. Dar, chiar dacă am accepta provocarea de program a lui Cărtărescu, ar trebui să decelăm din orizontul barochist două tendinţe care, deşi prezente în orientarea de natură estetică a epocii, n-au operat ulterior la nivelul limbajului: prima ar fi ceea ce critica italiană a numit *bifrontismul* comportamental, vizibil deci în disponibilitatea de a privi (cu *nostalgie* şi cu *melancolie*) spre trecut, şi cu *dorinţă* spre viitor, iar cea de-a doua, tendinţa de conferi grandoare spectaculoasă viziunii realului, de a-l *îngroşa*, chiar şi caricatural, ca printr-o lentilă, într-o operaţie care va deveni repede o *manieră*. Cum uşor se poate constata, termenii subliniaţi au devenit, deloc întâmplător, termeni-cheie, operatori codificanţi ai poeticii optzeciste.

Prin urmare, orientarea spre «tematica» *amorului* (cuvântul angajează deja, ca atare, dimensiunea parodicului) justifică, spre a spune, astfel, ambiţia proiectului meta-poetic, întrucât dragostea rămâne toposul universal al poeziei, dar şi noua atitudine, *experimentală* (în sensul definit de Guglielmi şi discutat în paginile introductive ale cărţii noastre), de conivenţă cu tradiţia (iar nu de ruptură) de dialog tranchilizant, nebelicos, tandru chiar, chiar dacă de o tandreţe jucată. Tot în planul programatic al noii poetici, asistăm la o eliberare *totală* a limbajului poeziei de vechi funcţii *specializate*, spre a spune astfel, printr-o mişcare fermă şi spontană de *slobozire* a discursului poetic în magma realului: gestul are drept consecinţă o impresie de inundare poetică a acestuia (a realului), când de fapt procesul este invers şi anume descoperirea, în plasma existentului, a vectorilor poetici pe care esteticele *clasice* le ignoraseră. De-acum, imaginaţia actantului poetic nici nu mai

trebuie să se preocupe de eventuale transgresări, căci, se poate spune, nimic din ce poate pretinde imaginarul că posedă nu lipsește din real; poetul abandonează spațiul închis, al unei pretinse inspirații institutoare de cosmos, fiindcă miza nici nu mai e aceea a vreunei instituiri, ci a restituirii, iar această operație e focalizată, în întregime, în limbaj; poemul devine chiar procesul de descindere în real, privindu-se, ca în racursiu, la modul în care survine în limbaj, statuând, ca pe un principiu wittgensteinian ușor modificat, faptul că despre tot ceea ce se poate vorbi, trebuie să se vorbească și poetic. De aici, rezistența majoră (a criticii, mai ales, dar, paradoxal, nu și a cititorului), în epocă, la această poezie, alimentată de suspiciunea unui joc facil, repede debordând într-un autotelism metodic. Și tot de aici, impresia puternică de *reportaj* poetic, comună poemului cărtărescian, ca și poemelor tinerilor (pe atunci) americani din generația *beat*, mai puternică la un Ferlinguetti, de exemplu, decât la Ginsberg.

Astfel, în «clasicul» poem *clementina, ți-am dat toată dragostea mea*, asistăm la o *reprezentație* a aventurii amoroase într-un dublu registru: de o parte, preluarea modelului poematic din Evul Mediu târziu sau din poezia română pre-eminesciană (în care prevalează epicul baladesc), iar, pe de alta, interferarea, la un nivel parodic, a celui oferit de o anumită muzică «ușoară», cu activarea unor operatori vectoriali situați în substratul colocvial al limbajului și anume în funcția sa descriptivă. În fapt, poemul e o amintire nostalgică a unei declarații de dragoste, cu re-trezirea la nivelul impedanței textuale a unui cosmos revărsat în pliurile cotidianului; nostalgia e un filtru temperant al derizoriului, după cum ludicul, ca semn al unei voințe de în-scenare, de spectacol adică, conferă discursului, în chiar asumarea colocvialității ca stare diurnă a poeticității, acea condiție de convenționalizare estetică prin care efortul decanonizant nu mai e resimțit ca un act de profundă ruptură, ci de continuitate: «*clementina, ți-am dat toată dragostea mea. / ții minte, mâncam la capșa un cordon bleu și te-a lovit la măsea / și din pahare te căinară bohotinul, ampicilina, / clementina / ți-am dat toată dragostea mea. // clementina, ți-am dat toată dragostea mea / și ți-am dat tot ce am avut în afară de bani, căci banii nu pot să iubească, / și ai venit la mine în cameră și* ***după*** *te-ai ghemuit sub pianină / și spuneai „sunt o mâzgă și-o năbrâzgă, /*

sunt un mabăr şi-un colabăr – pe ce limbă felină? / ah clementină, uf clementină / toată dragostea mea...».

Autorul îşi provoacă cititorul, propunându-i procesul de instaurare (redescoperire) a sensului (poetic), ca într-un joc în care mărcile metatextuale (nu atât de pertinent prezente, ca la Gheorghe Iova, spre exemplu, sau la Bogdan Ghiu) rămân să semnalizare prezenţa noii convenţii, iar mecanismul poetic ca atare pare mai degrabă o operaţie de de-montare a celui precedent, situat la nivelul unei percepţii grave, ca în anumite *prelucrări* «moderne» ale unor partituri muzicale clasice, din care au dispărut tensiunile *pline* lăsând loc tonurilor *moi*, aproape caricate şi *decăzute*. Tonul e, deci, de pastişă, aducând cu o re-lectură, în cheie de *commedie*, a tragediei aşa-zicând clasice, cam în felul gagurilor clovneşti, propuse de nu ştiu care actor comic, din *Hamlet*-ul shakespearean; or, noua convenţie lasă loc limbajului orice alegere, iar jocul cadenţelor, al euritmiei plusând muzical pe asonanţe, cu antrenarea unui întreg sistem de rime accidentale, sporind tot timpul impresia de provocare, invocă în subsidiar, în chiar pariul ludic programatic asumat, dimensiune unei *plăceri* a textului şi a operaţiei sale de instaurare: «*clementina, ţii mine când trăgeam draperiile? / poate că nu, dar pe mine m-au urmărit săptămâni / zonele tale erogene / o dulce strângere de mâini / un tremurat de gene, în fine, toată recuzita... / ştiam foarte precis când nu te gândeai la mine: atunci cântai / dracu ştie de ce acelaşi cântec din vestul sălbatic*...».

Există însă o bună doză de vizionarism în poezia lui Mircea Cărtărescu, numai că el nu mai e rezultatul unei mişcări de transcendere, de meta-fizicizare, ci doar instaurarea, în cortexul realului, a unui functor expresiv ce determină un soi de *vizualizare* a realului; obiectele, ce alcătuiesc garderoba lumii şi a poeziei deopotrivă, sunt dotate cu o aură intimă, intrinsecă, interioară, la modul fizic, care fac jocul transparenţei şi le conferă un alt fel de dimensiune vizionară ce nu mai conduce într-un «dincolo», ci blochează privirea în declicul existentului unde supravieţuiesc resturi ale unui imaginar, altfel refuzat. Mecanismul, căci ne aflăm în plin proces de re-constituire a *poiein*-ului, e cu abilitate funcţionabil în poemul *femeie, femeie, femeie*, în care pare abandonat modelul pre-definit al «romanţei», al «cântecului de lume», fiindcă, scăpat o clipă de sub control, procesul de instituire a poeticului îşi depăşeşte limitele, plonjând în chiar tensiunea cea mai

gravă a lirismului, desigur aşa cum era el asumat în perspectiva avangardei: «*în răcnetul acestei dimineţi de decembrie / cine eliberează din degetele sale atâta lumină, atâta lumină? / cine provoacă aceste descărcări clonice, ciobirea veiozelor; declan- / şarea automată a aparatelor de fotografiat din vitrine / în urmărirea hazardului, spectrului, sângelui, anvelopei? / cine trăieşte senzaţia de vertigo, văzând şi pipăind nu cu văzul şi / nu cu pipăitul? / cine întinge în vitrina magazinului „muzica" atâţia nori de purpură / dizolvată? cine aruncă un pahar uriaş de apă gazoasă pe marmura de eşa- / pament a palatului telefoanelor / cine intră rujată cu flacără în bucureştiul îngheţat, transparent? / cine îşi târăşte rochia sa peste reţeaua de curent electric provocând / aprinderea simultană a crengilor cişmigiului, transfigura- / rea grilajelor verzi, lumina taborică?* ... şi poemul continuă astfel – şi ar mai putea continua încă, atâta timp cât mecanismul său a fost pus în funcţiune – în acest registru al unei retorici interogative în care imageria, care nu mai este disociată de faliile existentului, corporalizează erotic un peisaj supus unei descrieri ce se focalizează pe detaliul pitoresc sedus de propria grandoare; căci, la capătul întregii operaţii stă, suprasaturată, figura corporalizată a «femeii» concurând o superstiţie, «o hiperrealitate cu zeci de miliarde / de feţe».

Parodicul, foarte prezent în *mangafaua* (în care caragialismul e numai un punct de plecare, căci obiectul demontării e mai degrabă cel eminescian, sau, mai exact, cel mimetic post-eminescian), nu mai funcţionează, în regim de supracod, ca la Sorescu, ori intertextual, ca la Mircea Ivănescu, ci prin substituire: «modelul» (parantezele accentuează, de fapt, asimilarea sa drept contra-model!) parodiat substituie modelul însuşi al poeticului *in actu*, iar mecanismele puse la lucru angajează un proces de de-clasare, de reducere *ad absurdum*, ca în discursul caragialean, care, pe măsura degradării, sporeşte limfatic apetitul «comunicaţional»; impresia e, aici, de relatare «nudă» în marginile unei priviri grăbite să «înfulece» indistinct cioburile realului risipit în limbaj, numai că poetul are suficientă inteligenţă spre a introduce, ca pe o sondă, în chiar procesul de plasmare, filtrul ironiei ce redistribuie accentele, decantează substanţele, mizând pe plăcerea lectorului de a participa, activ, la operaţia de instaurare a sensului: «*noi doi comunicam, asta era important, / tu vedeai calea floreasca în roz, eu o vedeam în*

vernil, / dar sub noi curgeau norii într-un sepia difuz, haşurat, unanim / şi în seara mozaicată / buzele tale se crăpau pe pereţii discotecii de la mercur / la albastrul murmùr...».

Este evident, mai ales aici, că parodicul îşi extinde perimetrul de investigare şi de abolire a unui discurs, gândit, cum avertizam, drept contraproductiv, care este acela al discursului (reportericesc sau scolastic tezist) public, oficializat, de denunţat prin falsă ilustrare, angajând astfel două noi mize: una, de natură «ideologică», constând în pretenţia acestui discurs public de a *reprezenta* realul / realitatea, cealaltă, caracterul falace al oricărei pretenţii a limbajului de reprezentare a aceluiaşi real. Este dinamitată, de fapt, chiar perversitatea ce se află în codul lingvistic ridicat la dimensiunea unei instituţii asertive, acea dispunere schizoidală a sa, asupra căreia poetul este chemat să vegheze, să supra-vegheze, opunându-se, de data aceasta prin mimarea metodic-asumată, şi salvând inocenţa limbajului; salvarea se realizează prin plasarea, în spaţiile interstiţiale neprevăzute, a unor cuvinte, sintagme, enunţuri ce-şi asociază regimul metaforic şi scapă pericolului de «în-lemnire», la care este supus: «*Circulaţia pe marile artere ale Capitalei îmbracă de multe ori, / pentru privitorul din afară, aspecte feerice: noaptea, în piaţa / Universităţii, ochiul este orbit şi fermecat de dungile fosfores- / cente de portocaliu, roşu aprins sau albastru deschis şi rotitor / aflate într-o continuă curgere pe sub statule de marmură şi / bronz ale luptătorilor cu spada sau cu pana. La această simfo- / nie de culori se adaugă marea platformă filtrată prin martini, / prin florio, dubbonet sau absint în barurile, restaurantele, loca- / lurile familiale, celebra capşă, neîntrecutul union sau brădetul / cel intim, ca să enumerăm doar câteva. Acestor licăriri de basme / cu zâne le răspund, de la înălţimea şantierelor de construcţii, / flacăra orbitoare a aparatelor de sudură, fulgerul arzătoarelor / cu acetilenă, şi nu în cele din urmă flacăra din ochii mei şi ai / tăi,* ***cititor ipocrit, semen al meu şi frate****...*»; cum uşor se poate observa, intertextul are aici rolul de a valida programul parodic, oferind lectorului deplina conştiinţă a complicităţii sale la valorizarea poetică a metodei.

Persistă în toată creaţia poetică a lui Mircea Cărtărescu un gust al aventurii textuale, gustul rimbaldian pentru răsturnări şi declasări ale ordinelor pre-stabilite ale discursului poetic, ca şi ispita măsurării, la limită, a atragerii limbajului în jocurile transparenţelor

goale; riscul întregii aventuri era acela al închiderii într-un mecanism aleatoriu, bazat exclusiv pe funcţia sa autoreferenţială, de unde şi funcţionarea sa posibilă într-un regim autotelic. Avertizat asupra pericolului, autorul *Levantului* a sfârşit, nu rimbaldian ori barbian, ci cărtărescian, abandonând aventura poetică ori doar mutându-şi miza în jocul paradigmatic al unei proze nutrită subiacent din poezie. Dincolo de acest «scenariu», el însuşi histrionic, al presupunerilor, se poate totuşi conta, în ciuda multor controverse prezente în critica ultimilor ani, că poezia – şi poetica – lui Mircea Cărtărescu au marcat experienţa noastră literară din acest răstimp, chiar dacă nu ştim (încă) destul de precis în ce măsură şi cu ce rezultate.

DUBLA REFERENȚIALITATE A POETICULUI

Despre Ioan Flora am auzit întâia oară spre sfârșitului anilor '70, iar primele lecturi din versurile sale, prin intermediul excelentei reviste «Lumina» ce sosea în țară într-un fel de circuit semiclandestin, îmi revelau un autor preocupat, întâi de toate, de conservarea codului lingvistic printr-un proces de plonjare în substratul «arheologic» în căutarea acelui ton originar capabil să stăvilească presiunile unei exteriorități străine: atent și permisiv la eforturile de modificare structurală a poeticității într-un orizont mai larg – să spunem european –, autorul *Terapiei muncii* (1981) lăsa loc liber invaziei cotidianității printr-un filtru expresiv păstrat încă într-un regim *forte*, parcă din teama de a nu separa actul de instaurare a sensului de aventura cantonării în limanul lingvistic regăsit, dar care nu fusese, în fapt, niciodată pierdut decât ca ipoteză virtuală, rămasă mereu deschisă.

De aici, situația paradoxală a acestei poezii: resuscitarea programatică a unui substrat arhaic (lingvistic și cultural) în forme emergente de investigare a derizoriului, fără însă insertarea deceptivului specifică eforturilor celor mai mulți dintre colegii săi de generație; discursul lui Ioan Flora nu vădește acea crispare conturată la capătul unei negații angajând deseori funcții «ideologice», chiar dacă procesul de răsturnare și de răvășire a liniilor semnificante nu lipsește, dimpotrivă; în plus, survenirea, în discurs, a intertextualității nu mai are în mod exclusiv o legitimitate de ordin formal, ci își asociază organic un demers având drept țintă, abil camuflată, omologarea sa în «geografia» lingvistică și culturală românească. Tonul arhaic, ilustrând un fel de investigare «arheologică» (emblemă a spaimei de pierdere a identității supusă unei agresivități externe) se îmbină cu «lucrarea» *experimentală*, ceea ce conduce finalmente la sustragerea discursului «șaptezecist» de la pericolele cărora mulți dintre colegii săi de promoție nu le-au rezistat: manierismul (mai ales), dar și tonul inițiatic, patetismul, solemnitatea, ezoterismul etc.

Este cu siguranță posibil ca discursul lui Ioan Flora să fi fost profund modelizat, în prima sa survenire în operă, de experiența lui Vasco Popa, angajând o presiune de o dublă referențialitate: a instanței logocentrice ca atare, ilustrate de tentativa de a institui un

prag liminar, un substrat originar, ca un orizont al elementarului (sarea, pământul, muntele, lupul, apa) a cărei funcţie primă ar putea fi aceea a filtrării magmei expresive până la descărnarea hieratică a cuvântului şi, pe de alta parte, a căutării, dincolo de «accidentul» idiomatic, a identităţii *celuilalt* în sistemul alveolar al unui limbaj, cel al poeticului, capabil să transceandă barierele idiomatice înseşi. Cu alte cuvinte, în opera de traducător întreprinsă de tânărul (pe atunci) autor al *Iepurelui suedez* din Vasco Popa s-a infiltrat, până la un nivel al subconştientului şi într-un mod oarecum agonal, năzuinţa secretă de a detecta şi articula stratul originar al expresiei poetice, suspectat de o abandonare a fiinţialului. Într-o altă ordine, devine tentantă operaţia de identificare a funcţiei modelizante a lui Nichita Stănescu în această aventură poetică consumată, în mare parte, şi într-o «arie» literară (cea iugoslavă) în care experienţa poetului român a înregistrat, ni se pare, un ecou neatins la noi; şi devine cu atât mai interesant faptul că, la Ioan Flora cel puţin, nichitstănescianismul nu e unul conjunctural, cantonat adică la o dimensiune a «jocului» lingvistic, ci refundat, dacă nu greşim, prin raportarea strictă la experienţa avangardei istorice româneşti, cea structurată pe o linie Vinea-Bogza, în care «modernitatea» e dublată şi de un efort de originare cosmică.

Aşa s-ar putea explica, credem mai exact, resorturile intime ale acestui lirism care, licitând rolul dispersiv al logosului în forarea substraturilor originare ale Fiinţei, lasă intacte antenele fabulosului, convertite deseori în simple sonde culturale, acţionând în regim de intertextualitate. Astfel, prezenţa unor repere culturale, oricât de dizolvate în aventura literară ca atare, precum Neagoe Basarab şi Cantemir (iar nu Bolintineanu, prin care, de fapt, Ioan Flora se aliniază practicii meta-textualizante a optzecismului pe care o recuperează din mers) capătă dimensiunea unor probe de limbaj pe linia omologării, în albia experienţei poetice novatoare, a acelui substrat de arhaicitate simţit ca esenţial în orizontul unui altfel de efort al autentificării discursului. Coroborate cu apelul la un praxis literar al fabulosului (poezia aceasta spuzeşte de motiveme ale fabulosului de extracţie mitologică), aceste instanţe supra-textuale se transformă, în chiar practica semnificării, în esenţiale eboşe instanţiale ce permit eliberarea «sensului» originar, suspectat ca remanent în interstiţiile primare ale limbajului.

Poemul lui Ioan Flora (unitatea poetică lexematică) își fixează *incipit*-ul în activarea resorturilor unei «povești»: «*Intrasem pe la amiază în casă, fără a mai bate la ușă, / Casa era violent proiectată în vid și deși goală, / părea că mustește de ființă...*»; intrarea în casă semnifică, aici, intrarea în poeticitate în căutarea vectorilor textuali de activat, care sunt reperați în «urme ori semne», «dâre și albe pete făinoase», într-o atmosferă agonizantă, irespirabilă ce încarcă tonul lirismului cu o stare de dezagregare și disoluție a organicului în stări pre-embrionare; întâlnirea cu bufnița, resimțită agonal și apocaliptic, pare, în context, întâlnirea cu un real primar, cu acea *natura naturans*, agresată de mitul domesticirii; animalul însuși conotează aici figura arhaicului dezagregat în actul însuși al des-văluirii (la întâlnirea cu lumina), pe care îl pierde deopotrivă setea «de noțiuni și de imagini», riscul oglindirii și pericolul asumării realului convențional (în aceeași ordine a poeticului); finalul poemului schimbă ordinea raportării la real a logosului, căci, într-o imagine intens deceptivă, «intrarea în casă», ca intrare în poetic, e un act expiator cu pierderea oricărei urme a vitalului, fiindcă «*nu poți lăsa în urmă decât dâre albicioase pe dușumea, / pete pe jumătate șterse și salivă / în loc de cuvinte.*»

Dacă pentru Nichita Stănescu, lecția suprarealistă (fie ea de sorginte strict românească) pare să fi fost o descoperire pe cont propriu (inculcată firesc în volutele căutării sinelui poetic), pentru Ioan Flora aceasta indică o pre-determinare a aventurii literare; invocarea celor două modele poetice nu e deloc circumstanțială în cazul de față, fiindcă, mai mult ca la oricare dintre protagoniștii momentului ilustrat de sfârșitul deceniului al șaptelea (Dimov, Mazilescu, Turcea, Vasile Vlad), cărora retrezirea memoriei avangardei literare autohtone și, prin ea, contactul cu cea europeană, le confirmă propria căutare prin latura experimentalistă și onirică (ca dublă raportare, la limbaj și la lume), la poetul născut în Banatul sârbesc modelul acesta apare «slăbit», detensionat sub raport formal, dar persistent încă pe linia unui vizionarism aproape frust și care nu va dispărea cu totul din poezia sa. Această marcă (spiritul avangardei întors spre tradiție, expresionism ekstatic, de esență stadtiană, ton ceremonial stins în volutele ludicului ce permite derizoriului cotidian să se înalțe la pragul unei poeticități de structură experimentală) îl individualizează pe Ioan Flora în cadrul promoțiilor succesive ale poeziei noastre de după 1970.

Modelul ultim la care a ancorat poetica sa pare să fie cel «hieroglific», în care nu se mai resimte nici un efort notabil pentru descifrarea vreunor taine ascunse în Cuvânt şi în Real, ci doar acela de a le reîncifra, propunând o relectură a Lumii, în care parabolicul apare cu sensul schimbat, rectè o transcendenţă răsucită spre real şi în care memoriei («asasine») îi revine rolul unui panaceu de ordin livresc ; întregul *Discurs asupra Struţocămilei* e o «punere în abis» a actului poetic, *visul* devenind un vector de reactivare a realului (cotidianului) în perspectivă culturală, căci cantemirismul e simţit aici ca un operator poietic, respectiv ca tentativă liminară de abolire a realului prin limbaj. Poemul (cel cu un titlu provocator *Visul*, să zicem) ia forma unui «tratat» despre himerism, căci domnul Struţocamil, emblemă a Poetului divizat între două ordini ireconciliabile (Istorie / Limbaj, Real / Logos) trăieşte stupefiant în zarea indicibilului: «*Vai, vai, ce-am putut visa azi-noapte, zise / tulburat la culme domnul Struţocamil, / întărind cu inelul din deget, apăsat în ceară topită, / pisania pentru o blană de jder, cinci perechi de papuci, / două tipsii şi un ibric de argint, / ştergându-se la ochi şi trăgând leneş şi totuşi agitat / din tradiţionalul său trabuc. ...Dar nici nu îndrăznesc să spun ce. Nu! Nu!...*; visul e expiator, ca şi poezia: «*...se făcea că mi-am scos ficatul / pe-o tavă în grădină, că-l priveam, auzi! / ca pe-un obiect străin.*». Actantul şi Subiectul nu mai coincid, ca într-o poetică experimentală ce se respectă şi care-şi propune o maximă supraveghere a discursului, iar revenirea în orizontul cotidianului nu are alt sens în afara aceluia de a tensiona şi mai mult himerismul revărsat în magma realului: «*Netezesc între degete negre cireşe stafidite. / Le-asemuiesc cu pielea mănuşilor de domniţe / dintr-o lume apusă. / – Eşti gol pe dinlăuntru. / – Da, sunt gol pe dinlăuntru, răspund, / simt tremurul himerelor ce-mi iau cu asalt inima, / cu vrejurile ei negre, cu tot...*; autorul alternează cu metodă cadrul de emergenţă a vizionarismului himeric, între «peisajul» naturist, aşadar «romantic», al luncilor cu toată culoarea locală ce trimit la un bizantinism formal, şi cel interior, de stanţă de epocă (*Scufundat până la gât în fotoliul de piele vişinie...*), trasând parcă o fină linie de demarcaţie între un traseu eminescian, de deschidere cosmică, şi unul alecsandrin, de fabulaţie orientală mulcomă, «leneşă». Exterioritate şi interioritate converg însă în diluviul de sorginte imagistică al unui orientalism cu protuberanţă levantină, în care figura «despotului luminat» se

dizolvă, cu un simţ al sarcasmului abia camuflat, în fabulosul detracat: «*Stând cufundat în fotoliul din salon, domnul Struţocamil / îşi alcătuise o listă de tabieturi: / să râdă, să sughită, să se bată pe burtă / în fiecare după-amiază de cel puţin trei-patru ori; / să acuze, cu sau fără argumente, să dea tare-n ciocoi, adică; / s-o facă la nevoie pe bufonul, pe măscăriciul, pe victima / neajutorată şi sentimentală; / să conducă o ţară cum şi-ar lega şireturile din mers.*». În context, intertextualitatea capătă astfel funcţia conciliatorie a unui operator textual ce inversează raportul dintre Lume şi Cuvânt, căci numai «propoziţii de tipul....» se constituie, acum, în prezentul semnificant, în probe ontologice, invocate spre a da o consistenţă împovărătoare cinismului Historiei: «*Şi totuşi, cine dacă nu domnul Struţocamil în persoană / a putut inventa propoziţii de tipul: / daţi-mi un tun, un tanc, o mitralieră, să calc în picioare, / s-o deconspirat imaginea propriilor mei supuşi. / Să-i oblig să mănânce nisip ca un vierme, ca o omidă. / Să-i fac să se revolte împotriva propriului lor statut social. / Să-i oblig să accepte tot circul ăsta, căci dacă-i circ – / circ să fie! / Să-l idolatrizeze ca pe o stare normală de lucruri. / Cine dacă nu domnul Struţocamil ar fi putut inventa / seara, la o ceaşcă de ceai fierbinte, / băut în linişte şi semiobscuritate acest adevăr / simplu dar alunecos: / Grozavă chestie ideologică, foamea, teroarea! / Cine? / Întreb: cine? ...*» Discursul poetic e, în această reprezentare cu funcţie acuzat de-romanticizată, o trezire din torpoarea onirică, o uitare tragică a perspectivei vizionare (ca agent clandestin al maleficienţei «ideologice»), iar ieşirea din onirie are, la Ioan Flora, măsura unui declic sincopat, coincizând cu remisiunea textuală: « – *De ce visezi, mă, în pragul liftului?*».

Multe dintre poemele lui Ioan Flora par fragmente (aşchii) ale unui ex-discurs închegat, coerent, mărturii neputincioase ale unor întâmplări ce-au suportat, diluvionar, consecinţele naufragiului, acel naufragiu «modern», de esenţă simbolistă, ce a schimbat fundamental chiar structura poeziei; interesantă ni se pare singularizarea autorului *Iepurelui suedez* în orizontul opţiunilor majore (la nivelul orientărilor programatice, desigur), căci, dacă într-o primă fază, naufragiul se «rezolva» mallarméan în puritatea sunetului şi în transluciditatea expresivă cu croşete hermetice, iar, mai târziu, la avangarde, prin detonarea oricărei pretenţii logocentrice, asistăm, la poetul neo-experimental, la o atitudine egal

circumspectă față de cele două soluții (care nu erau neapărat în poziții divergente): foamea de *récit* n-a dispărut detot, iar tentația dinamitării discursului încă e acut manifestă; prima reclamă, ca *urme*, ca *așchii*, amintirea fabulosului, cealaltă, comportamentul incendiar, iconoclast față de organicitatea limbajului; prin cea dintâi, e activat vectorul coerenței discursive, obligatorie până la un punct, prin cea de-a doua, se suprasolicită acela al bulversării semantice; în acest dublu proces își găsește temeiul un anume ermetism al lui Ioan Flora, iar intertextul, cu mici excepții, nu rezolvă micul conflict semantic, ci îl acutizează.

Acest proces, de scufundare în zonele interstițiale ale unui limbaj ce-și suspendă orice pretenție semanticizantă, devine metodic în ultima carte publicată de poet, *Iepurele suedez*, anunțată de fapt de *Discurs asupra Struțocămilei*; întâi de toate, autorul renunță la pretenția, veche cât poezia, de a re-simboliza, într-un proces de semioză deschisă, concepte vechi și asumă funcția exasperantă de a simboliza realul, căci *Iepurele suedez* pare, în context, o figură aflată la capătul unui proces propriu de resemantizare; poetul o recunoaște deschis, în poemul omonim, când divulgă, în sintagma ca atare, nu un topos poetic ori textual, ci o *metodă*, cea de textualizare a realului: «*...vezi și tu / ce greu este să te confrunți cu ideea de iepure suedez* in absentia, */ aici, în burgul disperând pe culmi transilvane, / unde nu s-a păstrat neam de umbră flamandă cu două picioare, / unde maestrul gheţurilor textuale aterizează la o cafea / și rămâne pironit locului / șapte săptămâni la rând...*»

Tot atât de adevărat însă este că Ioan Flora n-a renunțat la ceea ce pare să fie una dintre primele și majorele sale tehnici poetice, cea a insertării fabulosului autohton în corpul unui text care visează realul; și nu a miticului, deși ordinea mitică, în regim de autenticitate a spiritualității românești, teoretizată de Blaga, poate fi convocată aici, căci «*iepurele hăituit călare pe jumătate de iepure șchiop*» trimite, evident, la o discuție nicasiană (din care, să ne amintim, un prozator precum D.R. Popescu a fost tentat să transcrie un program de retorică literară). O lectură avertizată a acestui poem (*Iepurele suedez*) ne oferă cheia unui adevărat program textualist deplin asumat: căutarea (*S-a întâmplat ca tocmai aici să nu-l caut, să nu-l înfirip...*) Textului ca resort al poeticității se instituie în realul oglindit, ca povară a retinei, iar actul de creație, ca act de

instaurare a sensului, pare a fi simpla activare a acestuia: «*S-a întâmplat ca tocmai aici să nu-l caut, să nu-l înfirip / din aer rar şi piatră seacă, deşi aici / nu i-a fost dat să fie. / Or, se întrevedeau ceva semne – plutea, / se împotmolea în desişul retinei noastre postmoderne / un cer, dacă nu tocmai violet, / atunci măcar ocru-cenuşiu, iar codri de aramă / îşi plimbau nestingheriţi clorofila prin toate cotloanele, / mai ceva decât îşi plimbă animalul, bestia gânditoare / povara sanguină prin lăuntrul trupului...*» «Animalul, bestia gânditoare» este chiar poemul-text, iar de-acum autorul nici nu mai face efortul de a-şi disimula intenţiile programatic-textualiste, invocându-l, alături de Eschil şi Enkidu, pe Iova, vorbind despre «primatul textului iniţial» în spirit patafizic, aici, la nivel parasintactic, ca să spunem astfel, aceasta însemnând *regresiunea provizorie la nivel vegetal*.

Discursul poetic s-a detensionat la maximum, poate şi fiindcă poetul pare să fi schimbat chiar semnul acelei «rigori» împinsă până la «aberaţie, până la provocare», căci ea, rigoarea, nu mai trebuie căutată în landuri îndepărtate, «siderate» de alchimii verbale, ci chiar în interstiţiile fumegânde ale cotidianului. Poetul pare să revină acum la achiziţiile (pe care cochetarea, cândva, cu poeticile avangardiste i le-a inculcat), de pe poziţia unui post-experimentalism, prin care ea, rigoarea – care fusese un etalon al libertăţii expresive – revine acum în formele unui limbaj domesticit.

REALUL TRANSLUCID

Am detectat de mai multă vreme faptul – în fond, de o evidență descumpănitoare – că adevăratele arte poetice ale marilor creatori nu sunt neapărat cele gândite, scrise, acceptate ca atare, ci acele texte «nevinovate» (precum atâtea pagini din volumul arghezian «Ce-ai cu mine, vântule?» ori din ultimul Blaga), în care, în absența unei intenționalități de program, e articulat mecanismul pur de concepere a poeticității; în fond, tocmai spre a rezolva conflictul său cu cosmosul, spusese bătrânul Ungaretti, poetul propune de fiecare o artă poetică.

Nu există poem, din puțina creație publicată până acum a lui Ion Mureşan care să nu-şi pună, deseori în forma unei interogații dramatice, problema *poiesis*-ului: însuşi resortul creativ poetic ca atare e localizat iarna (*Poemul de iarnă*), anotimp care conotează albul din care experiența textualistă şi-a făcut o miză majoră şi care, la Ion Mureşan îndeosebi, instituie şi privilegiul contemplării «declinului culturii»; această contemplare, a unui «peisaj» presupus crepuscular, urmează operația unei destructurări a limbajului, în urma căreia structura însăşi devine mai vizibilă, ca în metafora kafkiană a incendierii castelului spre a-i putea, apoi, decela mai exact arhitectura interioară; procesul de destructurare coincide, desigur, cu acela al slăbirii discursului, un fel de mişcare *au ralenti* cu scopul, deseori mărturisit, de identificare a faliilor fisurate, a «inelelor care nu țin», spre a ne raporta la o cunoscută metaforă conceptuală montaliană.

Ceea ce întreține originalitatea marcantă a poeticii lui Ion Mureşan este reticența calculată în fața formalizării excesive a discursului, o abia disimulată rezistență în lăsarea, liberă, prea liberă, a procesului de instaurare a semnului poetic: ca şi când poetul, după o negare în absolut a tradiției scriptural-poetice, exact în momentul în care «tragerea obloanelor» devine iminentă, ar resimți teroarea unui *alt* început despre a cărui emergență nu este deplin avertizat şi, având cu claritate reprezentată dimensiunea dezastrului, s-ar decide pentru un edificiu nou, dar pe ruinele celor vechi: «castelul», *id est* edificiul vechi al poeziei, a supraviețuit doar în memoria activă încă a eului surprins de propria-i descoperire şi limbajul, unicul material de construcție, presează, declasat cum e, activarea unor resurse institutoare de sensuri noi.

De aici, impresia puternică de evitare a rupturii, dar după consumarea ei, aşadar tentaţia unui dialog cu o tradiţie, fie ea şi a avangardei, în punctul în care se iveşte figura «arheologiei» sale; poeticul (ca *poietic*, desigur) pare acum efigia unei epave, însemn al unei supravieţuiri la limită, relatând despre condiţia agonală a aventurii unui subiect care şi-a pierdut iremediabil centralitatea.

Fixarea punctului incandescent al «noii» poetici are loc prin descrierea unui salt al frumuseţii, ca probă a unei solicitări precipitate şi, desigur, a unui refuz eclatant: «*Cu viclenie s-a năpustit frumuseţea asupra mea / Ca o căţea turbată s-a năpustit frumuseţea asupra mea. / Piară fiecare în averea lui – zic eu – / şi jucându-mi ochii uscaţi ca lemnul unui copac trăsnit / la complicate şi elegante ceremonii râd în hohote / şi recit cântecele stupide*...»; «cântecele stupide» sunt «fanioanele» retoricii instituţionalizate, generatoare de «plictis», către care se întinde «laţul veninos / în splendidele grădini ale aurului»; şi nici măcar nu mai avem certitudinea că actul divulgativ al poetului vizează numai vechea retorică ori *retorica* poetică *in statu nascendi*, ca pericol irepresiv al oricărei activităţi scripturale, căci «*Mesele sobre două trei fructe exotice pe platoul argintat / şi tot atâtea bucurii şi tot atâtea cuvinte / mişcările ridicole ale tacâmurilor în aerul închis / şi cuvintele încăpăţânate care nu mai se mai descojesc / iar sub fereastra mohorâtă lunecând vedenia veacului*...», punct de la care discursul plonjează în obscuritate şi teamă a încremenirii, căci miza lui Ion Mureşan rămâne, după acest act de *tabula rasa* cu orice pretenţie transcendentă a cuvântului, inculcarea, în *corpul literal* al poemului, a principiului *viului*, ca unic vector rămas întru verificarea noilor posibilităţi ale poeziei. Finalul acestui poem, intitulat *Splendidele grădini ale aurului*, îmi certifică o mai veche intuiţie cu privire la *tehnica* autorului *Cărţii de iarnă*: apartenenţa sa la o tipologie auctorială, de felul lui Gottfried Benn, Paul Éluard sau Paul Celan, caracterizată prin capacitatea cu adevărat mirabilă de a transcende din interior limitele programatice, restrictive ca atare, ale unui model (paradigmă) din care apare şi pe care îl ilustrează, depăşindu-l. Nu putem să nu ne gândim cu precauţie la surrealismul poetului francez, ori la expresionismul poetului german, căruia, spre exemplu, el însuşi, Gottfried Benn, avea să-i divulge, prin 1935, într-un faimos eseu, nu numai limitele aşa-zicând «istorice», cât mai ales relativismul metodei. Ion Mureşan,

asumându-şi oarecum din exterior programul optzecist (ne vom feri de o terminologie – postmodernismul, spre exemplu – deja depăşită şi abandonată), dar conferindu-i repede un prestigiu aproape nevisat, n-a răspuns clamărilor urgente, deseori cu caracter «colectiv», de cantonare *metodică* şi necondiţionată în operaţia (de grup) a textualismului, el conservându-şi o marjă disociativă.

Contemplarea jubilatorie a unei «mari culturi în declin» prilejuieşte, cum anticipam, luarea în act a dezamorsării unui model ce nu mai corespunde noului orizont de aşteptare; căci «*formele perverse şi hermafrodite se înmulţesc asemeni celulei / canceroase / pe care iarna la gura sobei o poţi urmări în plină perioadă / de rut / trăind chiar desfătări senzuale în faţa microscopului...*», în timp ce schimbarea mizei, pe real, aduce în prim plan trăirea agonală: «*Câtă migală câtă migală – exclam – şi cu buzele umede / îmi sărut moartea pe botişor / sunt singur repede mă ascund într-o piele de cal şi mă urc / în fereastră...*», gest de anomalitate instituind, la nivel aperceptiv, o nouă alianţă intelectivă între creator şi cititor; noua instanţă elocutoare îşi localizează, de altfel, «nebunia» tocmai în divorţul ontologic de vechile paradigme, căci e clamată «dragostea pentru natură», iar «gura», ca organ al articulării cuvintelor, a devenit «strâmbă»; imaginea «mortului», iarna, pe albul zăpezii («*După o noapte geroasă i se fac pe pupile flori de gheaţă / o splendoare*») devine un pretext pentru introducerea, în interstiţiile discursului ce închipuie o înşelătoare transparenţă, a «corpului gol în zăpada / de pe cântar în care iată / tocmai acum se cuibăreşte un câine roşcat...», dar prilej, mai ales, pentru autentificarea bachelardiană a reveriei: «*...În sfârşit a vorbi / lângă flacăra unei lumânări / e la fel cu a vorbi la gura unei peşteri...*». În *Înălţarea la cer*, introducerea, mai apăsată, a ordinii derizoriului nu slăbeşte tensiunea ek-stazei, la care această poetică pare să nu fi renunţat niciodată definitiv; ceea ce s-a schimbat este numai supunerea semantică a discursului în direcţia unei permanente glisări a sensurilor, luând ca premisă detracarea – şi odată cu ea abolirea încrederii – vechilor poetici, a căror miză supremă era o iluzorie putere de reprezentare; soluţia pare a fi, acum, corporalizarea acestui discurs, transferarea sa irevocabilă în organismul viu al fiinţei văzută magmatic, spre a asigura sporul de autenticitate viscerală vânată: «*Vorbesc din propria-mi piele, singura care îmi stimulează / ambiţia de a huzuri / oferind*

cuvintelor un fel de demnitate cu pori și delicate / firicele de păr / (aceeași pe care la zece ani o conferisem puiului de șarpe / după ce zvâcnise scurt în piept / și i-am simțit capul răcoros între buze. / Și sora mea aplaudând veselă crezând că așa deodată am / reușit să vorbesc / un cuvânt negru cu ochi...»; «cuvântul negru cu ochi» pare să indice tocmai conceperea limbajului ca *bios*, într-un mecanism de interșarjare dintre cuvinte și lucruri, dintre limbaj și real, căci «șarpele în vasul de tablă foșnind ca o carte / tipărită pe hârtie proastă» indică metaforic starea competitivă dintre cele două ordini aporetice indicate mai sus. Aventura poetică este, cum avertizam, una agonală, însă mecanismul poietic în sine e aidoma celui ce are loc într-o măcelărie; credo-ul poetic nu mai răspunde vechilor «topometrii» stilistice (și estetice), el seamănă cu provocarea contemplării «unei femei fără piele / ce își pudrează venele», iar actul poetic cu cel al măcelarului care, «plângând își îngroapă fața în hălcile de carne / care i-au rămas nevândute.»; miza a devenit, așadar, una ontologică, nu cognitivă, nu estetică, în sens hegelian, căci «*...eu îmi pun grumazul între lucru și cauza sa / Adică grumazul meu stă între poem și cauza sa / Cum stă uterul femeii între spermatozoid și ovul...*»; realul e interstițial («*am mai multe încheieturi decât degete*»), «nebunia» definește această răsturnare a ordinelor, căci discursul public ca atare devine subiectul unui refuz care abia mai ascunde, în tăcerea molipsitoare, revolta: «„*Vara aceasta am fost la oraș unde am avut posibilitatea de / a mă plimba foarte mult / cu scopul de a respecta regulile de circulație. O, cu câtă / emoție / traversam străzile în conformitate cu indicațiile / semaforului...*"»; însă dar, surprinzător, această divulgare a discursului derizoriu, cotidiniazat, masificat și, prin urmare, deplin desemantizat, nu mai apare, ca la alți colegi de generație, drept un discurs primar, ci unul secund, semn că intuiția noastră cu privire la nerenunțarea cu totul la tonul ekstatic, se verifică. Imaginea «câinelui roșcat» prins de picior și aruncat ca o elice spre cer (reprezentare genuină, ludică și patafizică a «înălțării la cer» poate fi și indiciul unei noi aprehendări a poeticului, în disprețul oricărei încrederi de natură transcendentală).

Modelul poetic mureșanian e, cum anticipam, Paul Celan: autorul *Poemului care nu poate fi înțeles* este, prin *natură*, un romantic (evident întârziat, asumând cu un fior dramatic postumitatea *ismului* și luat, totuși, în accepțiunea schilleriană de

stare de suflet, de sentimentalitate), iar prin structură, un degustător rafinat al experiențelor avangardiste; el cunoaște însă prețul oricărei insurgențe de limbaj, riscul oricărei negații (ce te poate re-conduce la afirmație și, prin urmare, în punctul de pornire), măsoară gratuitatea oricărei revolte, vacuitatea oricărui impuls exacerbat și, de aceea, melancolia pare a fi unicul punct de sprijin pentru o condiție fără ieșire, o condiție care se consumă, ireversibil, în cercul magic al limbajului; moartea e singura realitate *forte*, cuvântul s-a slăbit, dar nu pentru a dezerta din fața unei «revizuiri» a frumuseții, ci pentru a lăsa mai mult spațiu realului, existentului viu să ancheteze un subiect care a depus armele; începerea poemului e un act existențial fără nici un indiciu de parodie, grav, fiindcă la capătul lui este actul extincției care poate salva frumusețea, rămasă, cum deja notam, doar ca figură evanescentă, ca o stafie pe drumul tot mai insidios al discursului. Versurile sunt, ca în ultimul Celan, apodictice, cu o gravitate de orgă (dezarticulată), în care sensul și-a retras orice pretenție de inteligibilitate (*Poemul care nu poate fi înțeles*), fiindcă funcția sa e acum o alta, de a în-ființa, de a in-stitui, de a ecloza prin cojile «albe» ale aparenței, dincolo de jocul acestei aparențe, spre afară, spre cercul viu al unui destin ce-și reasumă dimensiunea biologicului.

Ion Mureșan mi se pare a fi autorul uneia dintre cele mai fascinante experiențe poetice ale ultimelor decenii, autor al unei poetici de o originalitate supusă probei autenticității, capabilă să modeleze, în continuare, căutări norocoase într-un timp în care orice croșetare ism-ică eșuează mai înainte să se articuleze.

POIESIS-UL PROIECTIV

Pentru Bogdan Ghiu, poet cu o acută conştiinţă a crizei ce angajează chiar resortul intim al poeticităţii, miza decisivă, de natură scripturală, s-a localizat la nivelul *poemului* reprezentând deopotrivă începutul şi sfârşitul, ordinea şi dezordinea, limita şi nelimita de la care – şi până la care – limbajul îşi mai poate gândi propriul său temei ontologic şi gnoseologic. Existentul s-a estetizat, artistul (poetul) a devenit, cu cuvintele lui Nietzsche, artă; de aici, pre-simţirea cosmosului (mic, căci natura s-a mutat în întregime în interstiţiile cuvintelor) în *literalitatea* sa, iar unicul obiect al actului poetic este el însuşi, surprins în chiar momentul *crud* al *facerii-instituirii* sale; limita şi ne-limita licitează acum dramaticul glisaj dintre negru şi alb, întunericul şi lumina, faţa şi reversul (faţa foii de hârtie şi verso-ul ei ce ar trebui să numească transparenţa deplină) ca unic mod de verificare şi certificare a unui sens.

Poemul trebuie *adus pe lume*, cu tot ce presupune acest travaliu în conotaţia exactă a reprezentării medicale, până la atingerea zonei paradoxului (a scrie ne-scriptibilul, a zice indicibilul): «*Tu (eu), în întuneric (înecat în peştera unei litere), şi undeva (lateral, dedesubt) o pagină albă (orbitoare, rece, ascuţită). Scriu pentru că nu am o foaie de hârtie la îndemână. O foaie de hârtie transparentă, prin care să se vadă limpede întunericul, de care să fiu astfel despărţit, departe. O pagină scrisă de mine direct pe verso, dincolo, dedesubt.*»; realul a fost în întregime absorbit în jocul amoros al textualizării, simţit şi descris în toată corporalitatea ingrată, dar şi dincolo de fluxul circumscris al «epidermei», în magma fizicii obiectuale, cu sarcina identificării *sensului mic*, cel al mâinii care scrie şi care, scriind, instituie, *face*, determină, dar nu mai reprezintă, Lumea: «*Presimt (mă întorc la o mai veche presimţire – aceasta nu trebuie să fie decât o paranteză, un mic refugiu al mâinii, o capcană în care mintea îmi prinde o clipă mâna), / presimt (şi o iau acum de la capăt), / presimt că pagina asta e mult prea mare pentru mine, că nu se va termina niciodată, că se întinde deja înaintea mea precum hala unei uzine de maşini grele (de pildă). Să scriu ca şi cum aş muta mobile („transportul unui dulap vechi...») nu dintr-o casă în alta, nu dintr-o odaie într-alta, ci tot mai departe, din aproape în aproape, până la orizont, într-o încăpere uriaşă, cu pereţi care de mult au încetat să mai*

adăpostească. Într-o încăpere uriașă în care nu te poți simți niciodată cu adevărat „înăuntru", oricât ți-ai vârî mâna între haină și cămașă, între cămașă și pielea pieptului, albe. Mai presimt, de asemeni, că rândurile acestea vor fi lungi, lungi de tot, ca și cum, să zicem, cuvintele ar sta la rând la un sens oarecare (oricare) care acolo, departe, în zare, se livrează deja, pe față, tuturor. Presimt că rândurile vor fi atât de lungi încât privindu-le îmi vor părea că se ridică la cer în loc să se piardă în zare. Ca și cum ar vrea să fugă. / Rânduri lungi, lungi, într-o sală uriașă, închisă. / Gândește-te la mine, iubito.».

Ca și acest poem, toate ale lui Bogdan Ghiu sunt arte poetice, încercări repetate de aproximare a semnificanței poetice, în terminologia lui Rifatterre, o modalitate singulară de a trata poemul ca semioză deschisă; actantul poetic, unicul care contează, căci procesul de destructurare a condus la disoluția ireversibilă a oricărui Subiect, ca și la orice pretenție de centralitate este, spre a prelua o sintagmă admirabil conceptualizată poietic de Irina Mavrodin, *mâna care scrie*, *prinsă*, pentru o clipă, de *minte*, într-o efort de luciditate care mută sensul incandescenței lirice din vechea retorică tradițională în punctul în care imaginația, golită de orice sentiment al transcendenței, răcește temperatura și face din actul de creație un *in-put* repetat la infinit, ca un gest de vânare de sine în orizontul unei autoreferențialități devenită principiu ultim. De aici și până la alternativa tăcerii, cu toată încărcătura asertivă wittgensteiniană (a imposibilității de a mai vorbi), n-a mai rămas nici un spațiu: «*Vai ție. Cuvintele mi le poți refuza, / mi le poți trimite-napoi, / dar tăcerea nu ai cum s-o refuzi. / Ți-o dau. Ești prins. Stăpânește-o / cu bine.*». Până și contemplarea iubitei și-a mutat referința în șantierul cuvintelor care refuză orice vocație edificială, căci cuvintele sunt, de-acum, unicele garanții ale realului. Poeticul e inseparabil de actul *fizic* al scrierii, o operație agonală, ce n-a mai păstrat nimic din retorica îmbălsămată a vechii poetici; *simțirea* (sentimentul nichitian) se reduce la acest act funambulesc, al conceperii scrierii cu dificultatea unei poveri, fiindcă *În timp ce scrii nu simți nimic*, ci numai înainte și după, adică în momentele conceperii și al verificării, pauze înfrigurate ale unui proces inerțial ce-și găsește în sine unica rațiune, unicul resort; cuvintele *își scriu* lor înșile singure; golul, mâna, umbra, urma sunt elemente ale poemului, unicele lui puncte de referință, iar poemul este chiar



obiectul, instanţa *fizică* configurându-se din vaierul unei substituiri a realului, iar nu din raportarea la acesta. Un poem intitulat *Îngerii lui Nichita Stănescu* transpune în cheie textuală o artă poetică gândită ca stare conflictuală dintre lumina ca vocaţie ascensională şi scrisul descendent, coborâtor în abis, în corporalitate; vizionarismul este, ce-i drept, al vechii poetici, însă ceva din mitul orfic se mai poate salva în era post-modernă, câtă vreme privirea aceasta este *trasată* şi câtă vreme ea duce înapoi, supraveghind discursul, atentă la ceea ce *se face* deja pe albul-golul hârtiei. Miza (nouă) a acestei poetici pare a fi chiar *scrierea pe real*, căci ce altceva sugerează un poem gândit din perspectiva unui praxis poietic: «*Când scrieţi, nu apăsaţi / prea tare. / S-ar putea ca obiectul / de care vă sprijiniţi / (pe care, altfel spus, bă bazaţi)/ să nu reziste. // Presiunea persuasivă se îndreaptă / în primul rând (naivă!) către obiecte şi / abia în cele din urmă – ca o / ultimă speranţă de salvare, în cazul / că obiectele nu se lasă convinse – / către cititor, în dorinţa disperată de a-l / determina să accepte iluzia (ceea / ce, de cele mai multe ori, / aduce a mită...)...* după care procesul de textualizare devine deja noul praxis poetic lucrând în chip paradigmatic: « *Deci: când nu reuşiţi să convingeţi lumea să devină text, / nu încercaţi să profitaţi (deşi se poate, în general, conta / pe el) de cititor; mânaţi de această dorinţă, ca şi de încăpăţânarea / tradiţională) de a da de sens înăuntru, în „adânc" („Sapă, frate, sapă, sapă..."), nu apăsaţi, căci s-ar putea să vă treziţi / în plină lume, nepregătiţi... // Încercaţi, aşadar, să scrieţi / fără să atingeţi hârtia. Dar / cel mai bun lucru pe care l-aţi putea face / ar fi / să daţi hârtia la o parte, / să o luaţi din drum...*»

Nici unul dintre protagoniştii optzecismului (cu excepţia lui Gheorghe Iova) n-a mers atât de departe, ca Bogdan Ghiu, în decelarea, decriptarea, destructurarea procesului poetic de instaurare a sensului. Pentru autorul *Poemului cu latura de un metru*, sondarea acestui proces capătă dimensiunea contemplării, din poetica romantică, ori a visului, din cea simbolistă, de unde spiritul de economie sintactică şi lexicală ce supraveghează discursul, capacitatea de a gândi sintagmatic în perspectiva verificării, în viu, în chiar momentul articulaţiei, a capacităţilor exorcizante ale limbajului, decizia de a sugruma orice tentaţie manieristă, acceptând totuşi tonul monocordic (monotonia) pe ca un dat al acestui tip de structură poetică, dar lăsând, cu destulă

inteligență, deschide interludii ce salvează de la sufocare și discursivitate. In fond, chiar discursivitatea e inamicul public pe care-l vânează Ghiu: el simte pericolul pe care-l reprezintă lipsa de precizie și, mai ales, *delăsarea* (*lenea* ar fi spus Ion Barbu) în voia capacității asociative a cuvintelor, chiar dacă, în aceste operații de supraveghere, puse în act cu metodă, autorul nu *forțează*, nu supune, nu obidește și nu exploatează procesul ca atare (nelăsând nici un spațiu de manifestare defunctei inspirații), iar acest pericol e reprezentat de chiar sclerozarea, înțepenirea, încremenirea, osificarea discursului: a numi pur și simplu înseamnă a defini, iar orice definiție reprezintă în vechea reprezentare spinozistă, moarte; Bogdan Ghiu mai știe (a învățat, mai mult din practica semnificantului decât din impozante teorii la modă, oricât de ispititoare, chiar dacă nu cred că multe din ele ar fi rămas fără ecou în poezia sa) că există o limită a oricărei experimentări în spațiul limbajului dincolo de care absența viului ar duce discursul la pură retorică și, de aceea, nu lipsește, în poemele sale mai recente, tentativa de a corporaliza, mergând până la *în-sângerare*, textul; «materia» poemului său e chiar procesul facerii sale, *descrierea* modului în care se structurează, de unde impresia de meta-poetică, de meta-text, în care emoția (obligatorie pentru orice asumare de nivel estetic), e centrată în jocul rafinat al *semantizării deschise*, ca și când cuvintele ar fi devenit niște supape instrumentare cu care poetul, într-o nouă reprezentare de *fanciullino* (termenul-concept aparține poeticii lui Pascoli), ar accepta, cu surpriză, îndeletnicirea *vinovată* de a le deschide și închide alternativ, potrivit purei plăceri de degustare a capacității lor de întemeiere și, mai ales, de substituire a existentului.

Un întreg poem, marcat «lung» pentru acest poet atent la emergența *limbută* a cuvintelor, intitulat *Încercare de a spune tot adevărul*, actul textualizant al Lumii devine unicul topos, ca unică aventură ontologică și gnoseologică, pe un traseu ce pare a subsidia modelul analitic al filosofiei limbajului al acestui veac în care schimbările paradigmatice s-au situat tocmai în acest domeniu; cuvintele, ca motiv surprins într-o iterație continuă, dau seamă de aventura în real, pe care-l fisurează necontenit, urmărindu-se abolirea lui sau, mai curând, transferarea în text; întregul poem e «construit» pe tensiunea duală dintre cuvinte și tăcere, dintre logos și vid: ceea ce nu se poate spune, se tace, spusese Wittgenstein, care

vorbise, printre primii, despre «jocurile de limbaj», despre limbaj ca *puzzle*, în care deci, acum la nivel poietic, funcţia autoreferenţială, se traduce prin actul însuşi de re-con-stituire a discursului, de refacere a lui în chiar mecanismul propriu de funcţionare; şi cum orice resort metafizic a fost abandonat, unica «metafizică» posibilă rămâne tentaţia scripturală, ca foame de necunoscut, ca tentaţie de autodepăşire, într-un efort de cartografiere a fiinţei ipostaziată în logos. Figura e scribului, nu în vechea reprezentare simbolizantă, cu intarsii iniţiatice şi ezoterice, ci în aceea a corporalităţii autodevoratoare, asemeni unui Nastratin ce, în imaginea barbiană, «muşcă din sine»: «*Să coborâm, să ne oprim în cuvinte. Să tăcem spunând / cuvinte, oferind cuvinte cui cuvinte aşteaptă. Zburam, da, şi / cădeam – acelaşi lucru, depinde numai cum răsuceşti pagina, / cum ţi-ai făcut lumea –, şi ne-am oprit în cuvinte, ne-am poticnit, / am coborât să ne atingem umbra, singurul nostru copil, pe care-l / purtam atârnat, singura noastră sămânţă fără rădăcini. Umbra / noastră răscolea harta şi am coborât să facem umbra mai mică, / s-o facem să scadă, să pună punct zborului nostru, să îngropăm / umbra sub tălpi, pagină cu o singură literă între noi şi pământ. / Mergeam, da, păşeam, adăugam cuvinte aşteptate – în ce / direcţie? Adăugam cuvinte?! Măsuram pământul în lung şi !în lat / cu un singur picior-etalon, cu o singură literă. Am vrut să / îngropăm umbra în brazdă, ca pe singura noastră sămânţă, şi a / trebuit să coborâm cu ea, s-o ţintuim sub picioare. Acum am îngropat umbra. Încerc să / vă spun câteva cuvinte dintr-o literă, şi / litera mă îneacă. Tac spunându-vă cuvinte. Mi-am lăsat căderea / neterminată...*»; zborul pare a indica aspiraţia (ca depăşire) a transcendenţei abandonate, căci zbor e sinonim cu cădere, iar descrierea reprezintă, cum intuia Marin Mincu, metoda poietică a textualismului, la care autorul trimite permanent prin această insistenţă pe procesul de «adăugare» de cuvinte; cuvânt, literă, pagină – se constituie în *topoi* structuranţi ai discursului poetic, poeticul pare să (mai) fie o izbăvire (de Lume), nu însă prin transgresarea ei, ci prin trăirea ei sub semnul semnelor care spuzesc de pretutindeni şi care au rămas numai semne, văduvite adică de orice conţinut transcendent. Enunţul e voluntar banal, la limita discursivităţii de-acum asumate («*Tăcerea ta ne spune nouă cuvinte frumoase. Nu trebuie / decât să treacă pe lângă noi un timp, urechile noastre ne vor şopti / singure frumoasele cuvinte.*

Pregătește-te. Vei zbura din nou / către căderea ta. Tăcerea ta ne spune minunate cuvinte. Etc. ...»), subliniind acest *zbor în cădere*, asemeni unei transcendențe întoarse, iar *descrierea noului* scrib (*«Scria tot mai aplecat, privea cuvintele cum se / îndepărtează, duse de mâna dreaptă, trase de sfoară spre orizont, / și la un moment dat a început să pornească cuvintele de pe față, / a început să scrie primele litere (cele mai mari) pe pomeți, pe / tâmple, pe frunte – spre ceafă, împiedicându-se, afundându-se în / urechi –, părea că vrea să îndepărteze de la sine un rău pe care / deodată nu-l mai putea răbda, să smulgă și să îndepărteze, să / arunce ceva...»*) acoperă întreaga gamă a corporalizării textului ca prezență unică, supraviețuitoare de la un naufragiu care este al realului. Textualizarea capătă, astfel, o funcție agonală, poetul, ca actant scriptural (iar nu ca Subiect centrat al discursului), a devenit un fel de libroman, de cartopat, emblemă a pariului liminar ce se joacă pe cuvinte, pe litere, pe pagină, în înfruntarea lucidă, dar extrem de acerbă, a albului ca vid interogativ.

Poate la nici un alt poet din ultimele două decenii nu se simte cu atâta acuitate criza în care a împins experiența textualistă poezia, cum e resimțită la Bogdan Ghiu: faptul în sine merită semnalat, fiindcă în încercuirea potențialității sale asertive constă chiar problema omologării «adecvate» a acestei poezii ce suscită un interes particular, angajând o doză egală de împătimită apologie și clamoros refuz; autorul unui insolit volum intitulat cu abia disimilată ludică juisare *Grame* a traversat, impetuos și temerar, întregul traseu al acestui deșert al cuvântului care, refuzându-și eclozarea, *id est* orice funcție reflectivă, reprezentantă, transcendentă etc., a sfârșit prin a-și fie propria *măsură* (*greutate, gram*), sprijinindu-și unica rațiunea de a fi într-un proces dramatic de autocontemplare; rezultatul, promițător și asumabil din perspectiva urgenței depășirii crizei (care, printre altele, însemnase acea iluzorie transcendență care a sfârșit deseori prin a separa limbajul de real, *lenea* ei, deci, cu termenul lui Ion Barbu), a condus la o substituire de planuri – și de ordini –, dar și la o nouă criză, nu mai puțin neliniștitoare: anularea funcției referențiale a lăsat *terenul* descoperit, deșert, pustiit, cu un decor de cuvinte (un limbaj redus la un schelet «gramatical») chemate să pună în act un principiu, cel al descrierii, care, la rându-i, s-ar putea să *închidă* orizonturi (ale lecturii) ce se arătau atât de promițătoare. Desigur, pariul e, acum,

deopotrivă al limbajului şi al realului, sau al limbajului ca real; dar ajunge acest fapt ca să acopere atâtea interstiţii ale unui proces care, la concurenţa cu media, resimte încă şi mai puternic toate frustrările unei aventuri amoroase, pe care Barthes încă le mai putea saluta în *plăcerea textului*? Sunt întrebări tot atât de legitime pe cât este şi dreptul la experienţă novatoare al optzeciştilor, iar critica literară nu le poate ocoli; Bogdan Ghiu, ca reprezentant hiperlucid al acestei promoţii, pare să şi le fi pus cu evident fior dramatic, căci paginile din *Grame* nu sunt altceva decât eboşele unui (meta)discurs *eşuat*, fărâmele unui ospăţ înfometat, aşchii ale unui şir de operaţii de verificare a instaurării sensului poetic, bielele sfâşiate ale mecanismului textualizant, ajuns la *o* saturaţie a sa. Dar n-a fost oare dintotdeauna poezia emblema unui eşec, marca unui naufragiu, al limbajului ţintind un Absolut şi ratând de fiecare dată Realul?!

DES-CENTRAREA DISCURSULUI: SUBIECTUL ZEROLOGIC

Paul Daian e astăzi «cazul» cel mai eclatant al poeziei române contemporane: autor / protagonist / al unui discurs poetic în care experienţa logosului circumscrie, în dispreţul oricărui efort livresc vizibil, volutele dramatice ale proiectului liminar de autentificare vitală (*sângeroasă*) a literarităţii, aventura sa scripturală e tranşată nepermis pe terenul biograficului, acolo unde poetul însuşi, cu sau fără voie, îşi disimulează în joc instanţe reziduale ale unui pariu de natură hermeneutică. Totul pare a se roti în jurul enunţului gidean/camilpetrescian, transpus, circumstanţial, în alte aperturi solfegiale: *câtă luciditate, atâta boală, câtă boală, atâta poezie* etc. În ordinea strictă a «arheologiei» nebuniei ca ek-stază a poeziei, pot fi invocate alte «cazuri» care au intersectat Historia speciei, de la Hölderlin la Dino Campana, cu obligaţia de a marca, de fiecare dată, *diferenţa*, de a o situa, am spune, în orizontul hermeneutic foucaultian, căci numai astfel dimensiunea vizionară, ezoterismul, gustul premonitoriu, obstacularea în striurile obscure ale limbajului îşi pot justifica pretenţii de apartenenţă la un discurs, fie el şi intens decanonizant.

Pentru noi, problema se pune în termeni mai precişi şi, ca atare, mai puţin dilematici: poezia lui Paul Daian există, în *forma* unui Corpus de limbaj competitiv la nivelul formal generic şi, ca atare, ea se oferă ca atare instanţelor exegetice. Cât joc biografic va pune autorul în acest Corpus expresiv / lingvistic, câtă necalcifiată substanţă se va fi strecurat prin fisurile Fiinţei trecută, cu destin cu tot, în halourile textului, devine un aspect secundar şi producător sub specia interpretării numai în măsura în care contribuie la procesul de instaurare a sensului poetic. Altfel, atâta cât limitele unei exegeze *literare* o îngăduie, considerăm că, în detectarea traiectului poetic şi poietic al autorului lui *Johann*, ar fi utile mai degrabă câteva sugestii junghiene, nu în perspectiva psihologică, aşadar specializată, cunoscută şi nici, cu atât mai puţin, aceea medicală, «tehnologică». Iată pentru ce sugestiile vin exclusiv aici din acea extraordinară carte, de bătrâneţe, a savantului elveţian, intitulată *Errinerungen, Träume, Gedanken* (ed. rom., Humanitas, 1996), o carte despre care, prin anii 70, îmi vorbea cu entuziasm şi febrilitate regretatul I. D. Sârbu, prin care gândea că ar fi putut fi

mai exact valorificată opera întreagă a lui Blaga. Există în cartea lui Jung cel puţin două episoade problematizate care angajează natura discursului poetic: primul, petrecut în copilărie, care ar marca descoperirea şi recuperarea *eului* cu luciditatea asumării unei dimensiuni din exterior («A existat atunci - spune bătrânul Carl Gustav - o clipă în care am fost brusc invadat de sentimentul copleşitor că tocmai am ieşit dintr-o negură deasă, având conştiinţa că acum sunt *eu*...»), un mic pas până la aprehendarea conştiinţei disociative, dedublante, a personalităţii, cu atâta influenţă în depistarea şi consacrarea funcţiilor «secrete» ale *poiesis*-lui «modern». Căci, continuă puţin mai departe autorul, «spre marea mea derută, am constatat că eu eram în realitate două persoane diferite...», respectiv un biet elev stingherit de matematici şi un bătrân din secolul al XVIII-lea.

De ce am evocat acest prim pasaj junghian ca posibilă cale de acces spre *miezul de foc* al poeziei lui Daian? Simplu, fiindcă, sperăm, numai în această cheie ne este permis să interpretăm acea operaţie «schizoidală», de *dedublare prin substituire* a actantului poetic şi, drept consecinţă, a idiomului pe care-l adoptă. Faptul că poezia, ca impuls ordonator al Textului Lumii, presupune *în sine* această operaţie, nu face din propunerea noastră un gest tautologic: fiindcă, la Daian, mai mult ca la oricare dintre contemporanii săi (de la Dimov şi până la Ioan S. Pop), această operaţie de «disecţie» sau «vivisecţie» se resimte, la nivelul discursului poetic, de o manieră care conduce poemul până dincolo de limita ultimei exigenţe de transparenţă; e adevărat, actantul poetic *se vorbeşte* într-un idiom autotelic, refuzând orice urmă şi orice reminiscenţă mimetice; e adevărat, e obturată orice punte cu vreo instanţă *cunoscută* a semnificării şi, cum observă Marin Mincu, pariul deplin ar fi pe obscuritatea unor *viziuni tranşante*, total incoerente şi într-o *incoerenţă apodictică*, însă nu cred că trebuie să mergem până la a legitima o specie de *dicteu schizofrenic* (poate, cel mult, o impedanţă *dereglantă*, pornită de la palierele coordonării senzoriale), ci de a încerca să vedem emergenţa discursului *celuilalt* **in actu**, în chiar momentul proiectării procesului semiozic, la care, cum avertizează cu o exactă intuiţie acelaşi exeget, autorul îi refuză lectorului orice acces.

Dar să încercăm singura pătrundere admisă în volutele acestei poezii, pornind de la poemul intitulat *De partea cealaltă, ha* (din

volumul *Johann*, ed. Pontica): impulsul primar al autorului ni se pare a fi acela de *sistematizare a imundului*, prin operația de inventariere a unui univers încărcat de scorii, traducând efortul dramatic de a relata, ca într-un limbaj marcat glosolalic, ceea ce se vede cu întreg corpul sedus de boala descoperirii. *Vederea* e aparentă (căci ochii «sunt lipiți de varul pereților»); încă din debut, asistăm la pregătirea acelei operații halucinante a vederii lăuntrice, a închiderii pe dinlăuntru, căci gestul - care va deveni un leit-motiv al întregii poezii a lui Daian - este unul, cum avertizam, de disociere, de vivisecție, ca atare, de *tăiere a mâinii*, mâna fiind, în ordinea / sau dezordinea / ulterioară a întregului discurs poetic, *instrumentul scrierii*: «*biserica este plină de apă, / cu toporul subțire și negru / îmi tai mâna. // discuțiile pe care le-am purtat, / în timpul, în nopțile, în acest joc, / în jocul tău de cuvinte / dar mai adâncă este viața / mai întunecată lumina care / ne apropie / iar eu, niciodată. / plecarea mea este viața, atunci*...»; apare imediat un alt topos al acestei poezii, zidul (frecvent, cum am văzut, și în poezia Angelei Marinescu), de data aceasta, roșu, perpendicular (*din față*) și totuși victimă, așadar depășit, trecut, această trecere *de partea cealaltă*, în regnul abia descoperit al celui de-*al doilea*, cum spune Jung, însă consecința devine operantă numai la nivelul discursului: «*zidul roșu din față este o / victimă și totul se petrece / atât de aproape fără cuvinte, / în umbră, aș putea fi cerșetorul / chiar sunt, mai puțin, / prea multe cuvinte*... De-acum, abia, poemul pare să-și fi trădat, nu alfabetul, ci «secretul» de semnificare, *input*-ul semiozic, căci fondul obscur se lasă fisurat lent, e drept, cu o măsură exigentă, economicoasă, de jocul iterativ al unor sintagme coagulate în jurul scriiturii și care pot deveni / devin / adevărați operatori semantici. Însă, efortul cititorului e orientat, de-acum, spre o operație de resemantizare a discursului, ca și cum, la un nivel macrotextual, ne-am găsi, la sfârșitul unei lecturi genuine, în fața descoperirii unor chei hermeneutice puse de autor la îndemână. Astfel, «*piesele uscate*» care «*amenință între pereți*» trimit la cuvintele calcifiate, închegate în «*varul alb*», «*casa pe care o am se înalță*» este chiar poemul-text, după cum «*verdele care îmi coboară rezistența*» este vitalul, viața, căci rezistența însăși capătă dimensiune deziderativă, în efortul asumat de omologare a Textului cu Viața, deci, de autentificare a discursului poetic, care rămâne pariul major al poeticii lui Paul Daian; poezia însăși e «*o celulă*

răsturnată», iar poetul acceptă sentința (a turmei) de *maudit*, de *a-topos*, dar nu înainte de a avertiza (ca unic mod de afirmare) că, totuși, «*harul, / noroiul sistematic, se întinde și, / în spatele meu aceeași fată / își amintește cutremurarea armei când / precizia îmi atinge, fără creier, / o altă piele, mai veche / ... cu mâinile a scris pe ziduri, / fără să știe / în timpul în care neputința și boala / nu mai cunosc pe nimeni*...».

Întregul discurs «dereglat», întrucât ivit odată cu descoperirea celuilalt (a lui johann, care poate fi, sub specia lirismului, un K. al toposului narativ kafkian), capătă însemnele conotative ale unui *poiein* în plină apertură, rectè, în devălmășia unui șantier deschis în interiorul limbajului : «*în această casă de lemn / negru tatăl meu desenează / înțelesul cuvintelor tale / brusc / pentru sora ta ești în stare / de crimă, tu pentru sora ta / ești tâmplarul cuvintelor lui / totul este negru chiar și / varul din pereți / și sarea desuetă a sângelui / se usucă pe hârtie, pe mâna / strecurată prin părul polonez / „ei au lumea lor și lumea asta / a lor îmi face greață”*». Și totul are loc în registrul deceptivului înscris destinal în conștiința decrepitudinii unei lumi a cărei condiție maladivă pare să se instituie la palierul comunicării (incomunicării); în acest mod și numai în acest mod, poate fi acceptat în sistemul de receptare propus aici hieratismul discursului, obscuritatea (care nu este, cum nu fusese nici măcar la marii ermetici italieni, o miză programatică, o gratitate) limbajului, mantelările solemne, uneori ezoterice ale versului ce trădează un efort deloc disimulat de cristalografiere a enunțului poetic; regăsim, în toate aceste trasee compoziționale și semnificante, și semnalele unei nete diferențieri a lui Paul Daian de experiențele optzeciste și nouăzeciste, ce-i rămân totuși, prin grila paradigmatică mai generală, congenere, el asumând, mai curând, după opinia noastră traiectul «insidios» al acelei poetici europene care pornește din Hölderlin, trece prin Rimbaud și Trakl și care nu se încheie, desigur, cu Celan.

Apexul de oțel al scriiturii

Fiindcă, în aceeași ordine a deceptivului, pulsează, din toate «fibrele» poemelor lui Daian, o presiune a absenței (de la motivemul «tatălui absent», care ar divulga, pe linia descendenței mai sus menționate, acel sentiment de orfanitate de care vorbea

Mario Luzi în legătură cu Leopardi, ca reacție de refuz a pretenției iluministe de a explica lumea prin rațiune / logos) și până la transcendența nelocuită ungarettiană sau la negativitatea montaliană, cu toții, acești poeți, suspectați de o intenție de obscurizare a limbajului și cu toții refuzând-o, evident cu argumente și în situări diferite). Să ne oprim la poemul *Când bufnița galopează ca un cal* (din volumul *Trei poeme*, ed. Pontica); ca orice poem al autorului, și acesta debutează printr-o situare tranșantă în perspectiva poziționării Subiectului în univers: perspectiva e, așa-zicând, «fiziologică», localizată la nivel cerebral (creierul e un topos al acestei poetici vizând dereglarea simțurilor), mediată de «mâini», ca instrumente cu vădită și asumată funcție aprehensivă: «*La început am încercat numai cu mâinile / apoi cu cele mai precise instrumente ale / distrugerii. creierul avea o singură dorință, / o singură direcție. așa cum atunci când aproape / că alergam pe coridoare dintr-o celulă spre alta / ne urla în ceafă: „cu fața la perete ticălosule, / cu fața la perete că te întind pe jos, te bag / în pământ”*; percepția e, așadar, monologală, unidirecțională, ca în orice act cognitiv în care a intervenit «tăietura» schizoidală, iar discursul devine obsedant posesiv, trădând tentația – și tentativa – de re-facere compensatorie, la nivelul logosului, a legăturilor distruse și, în acest sens, lectorul poate accede la cheia unică a «înțelegerii» (ca primă ipostază a actului hermeneutic, pe linia dilteyană-riceuriană); cum am văzut, proiecția lumii e concentraționară, marcată de o chiusură cu efect de obscurizare a limbajului care va sfârși prin a se comunica pe sine prin schimbarea sensului contemplării lovită de incomunicare: «*pereții erau albi și goi și plini cu orez / și apă și mâl și urme de tălpi. stăteam cu tălpile / pe trapa bine unsă iar deasupra funia mlădioasă. / vei vedea ce profesionist sunt, sunt cel mai rapid / și nedureros călău și-mi trase repede gluga / neagră peste cap. întuneric brusc și cald și mult aer / în corp...*». *Ontos*-ul se livrează aici în termeni de execuție (a Limbajului ca figuralitate), iar elementarul indică doar un mecanism dezasamblat, cu instrumentele la vedere, scoase din circuitul vital, imaginea evocând parcă o lume postdiluviană pe care logosul n-o mai poate recupera.

Dacă se poate vorbi aici de o destindere a discursului, trebuie obligatoriu adăugat că ea nu mai este a poetului post-modern, unde

ironia filtra şi dezactiva vectorii responsabili de tensiunea raportării la lume ca la o carenţă de natură gnoseologică; cu alte cuvinte, Paul Daian simte şi el, aidoma lui Mircea Ivănescu, spre exemplu, să intersecteze naratologic poemul, însă cum vom vedea, absenţa oricărei intenţii parodice refuză limbajului acea «croşetare» post-modernă, cum ar spune Cistelecan, care are drept finalitate *slăbirea, destinderea, detensionarea* sa: «*şi asta pe vremea când animalul cu blană arsă / îmi era cel mai bun prieten. era o mare lipsă / de oameni. iarna, Venus înnebuneşte şi arde cu / oforţă pe care îţi vine să o ucizi cu faţa.* Brusc, asistăm la o nouă tensionare, în chiar clipa când actantul poetic redescoperă unghiul din care «sciziunea» (care, în ordinea limbajului, înseamnă dezarticulare) devine evidentă şi, în consecinţă, obscuritatea nu mai poate fi evitată, fiindcă, nu-i aşa, ea focalizează tocmai absenţa oricărui *sens*: «*la început fotografiam tot timpul apoi / din ce în ce mai rar şi din ce în ce mai mult / cerul. nu ieşea nimic nici măcar negru…să fie linişte, / să-mi aud inima în gât, în urechi, să-mi tremure / mâinile umede…*»; iată şi motivul tatălui absent, cu proiectarea sa (a motivului) în perspectiva biblică («neomologată») (« … *am încercat de prea multe ori / să stau de vorbă cu tatăl meu despre viaţă / dar abia după ce a murit, la mulţi ani după / moartea lui, eram tânăr, Cristos era departe*), pentru ca mecanismul dereglant să intervină, din nou, anemiind vectorii comunicării în regim textualizant: «*ce muzică Doamne, ce creier în el însuşi ca suferinţa / întinsă la maximum pe bolta cerească, străpunsă / din loc în loc, uneori, plină alteori de stelele / cuvintelor comicăriei lumii.* **hârtia pe care o iubesc / şi hârtia pe care nu o iubesc este hârtia plină / de lumină** …» (sbl. ns.).

Luciditatea, ca modalitate postmodernă de eşapare a combustiei discursive a poeticului modern, îşi pierde, la Daian, orice funcţie ludică, ea intervenind în cheia unui nou «patetism», al unei febrilităţi generate şi întreţinute de «dereglarea» pe care poetul o asumă deschis; semantica însă îndură o presiune oniric-vizionară, care rămâne în prelungirea acelui romantism hieratic, ezoteric, novalisian, ce trece, cu sensuri schimbate, în praxisul poietic al simbolismului european, pe linia indicată, de exemplu, de Marcel Raymond; poetul e *luminofil şi autist*, localizându-se *în vremuri ezoterice*, iar refuzul «cărţilor», în numele «sângelui nostru», pare a fi, dincolo de un facil refuz al retoricii «moderne», chiar refuzul oricărei comunicări. Motivul esenţial, aşa cum anticipam, rămâne

acela al «mâinii tăiate» coroborată cu presiunea scriiturii, ivind regimul însuşi al imposibilului în care ni se livrează acest demers poetic singular. Ar fi de ipotizat, spre exemplu, că reprezentarea figurală a unei entități «cu păr», recurentă în acest poem, vizează chiar Limbajul. Scriitura şi-a anulat orice pretenţie curativă, e semnul unei damnaţiuni, al unei presiuni destinale («*de câţiva ani / nu mai pot citi, de fapt nu mai simt nevoia, scriu / mă prelungesc în scris ca un vrej de fasole*»); instanţa auctorială supremă (a Lumii ca Text) e *Zguduitorul* care, într-o simbolizare personală, trimite la o instanţă a procesului de dereglare cosmică, şi totul sub presiunea asfixiantă a scrierii, dimensionată şi ea cosmic, ca ultimă şansă de recuperare a creierului «fisurat», deci pierdut: «*... ar trebui să ţin o mână pe răsăritul / soarelui şi cealaltă pe apusul lui şi să-i spun / Zguduitorului: „lasă-mă să atârn în ştreangul / măreţiei tale şu cu creionul în gură să scriu cuvinte / mari pe cerul vostru astfel încât şi cei din casa mea / să poată citi cu uşurinţă ceea ce uneori nici cu / preţul vieţii nu au putut desluşi" / şi i-am mai spus Zguduitorului să-mi ia poezia dar să-mi / lase mintea întreagă să pot scrie poeme numai despre / slava şi mărirea Lui şi acele poeme să fie numai şi / numai tăcere*».

Poate că modelul particular – şi particularizat – al discursului lui Daian ar fi chiar cel kafkian: şi nu e vorba de o modelare directă, imediată, livrescă, a acestui discurs, cât de un acelaşi rezultat atins pe căi diferite, dar angajând acelaşi raport alienant cu limbajul. Ne referim la acel Kafka reinterpretat în paradima unei hermeneutici postmoderne având ca vector esenţial conceptul de *pensiero debole*, impus de «şcoala» italiană a lui Gianni Vattimo (a se vedea ediţia românească, în traducerea Ştefaniei Mincu, apărută la Editura Pontica, 1998). Raportarea noastră se face, cu predilecţie, la studiul lui Filippo Costa (*Omul fără identitate al lui Franz Kafka*), în care se caută o actualizare a vechii interpretări, alegorice, a «explicaţiei religioase», pornite de la Max Brod, cu invocarea acelei *pronii* cereşti ca operator de acces în Lume (în Castel), pe care autorul italian o apropie, la nivelul *dicţiei narative*, de un fel de «paradox parabolic», înţelegând prin acesta un discurs formalmente închis, un semnificat ultim care, pe măsură ce naraţiunea înaintează, se mută tot mai departe, cunoaşte inversiuni, şi se descentrează până la urmă într-o suspendare a sensului. Adevărul parabolei sau al aforismului rămâne o aluzie sugerată şi se pierde în spaţiul în care discursul

determinant nu mai are priză...» Exemplele pe care Costa le împrumută din Kafka, şi care sunt aforisme din opera postumă a scriitorului, devin ilustrative pentru tipul de discurs la care ne-am referit şi pe care îl detectăm fără prea mare dificultate şi în cel poetic al lui Paul Daian. Iată câteva (din Kafka): «Ceea ce putem noi pricepe cu adevărat este taina, întunecimea. În ea locuieşte Dumnezeu. Şi asta e bine, căci fără sprijinul acestei obscurităţi noi l-am depăşi pe Dumnezeu. Aceasta ar corespunde naturii omului. Fiul îl detronează pe tatăl. De aceea Dumnezeu trebuie să rămână ascuns în întuneric. ...El aruncă tăciuni aprinşi în noaptea rece ca gheaţa. Aceasta este însă elastică ca o gumă. Ea se trage îndărăt. Dar aşa poate ea să dureze...» etc. Într-o asemenea viziune *scripturală*, suntem imerşi direct în miezul reprezentării theticităţii în limbaj, unde neputinţa (omului de a gândi şi de a vorbi *corect* în orizontul aprehendării divinităţii) legiferează intervenţia Tatălui (Zguduitorul), iar discursul abia acum îşi poate motiva, în forma acelei formalizări apodictice de care vorbea Marin Mincu, dereglarea marcată şi deplin asumată. Căci, spune undeva, tot în pagini aforistice Kafka, cu privire la dificultatea (imposibilitatea) cunoaşterii Divinităţii: «Poate că nu-i chiar aşa. Poate că nu l-au cunoscut într-adevăr. Dar cât de crud este un Dumnezeu care-i lasă pe credincioşii săi să nu-l cunoască! Tatăl se face cunoscut întotdeauna fiilor, fiindcă aceştia nu pot să gândească şi să vorbească corect.»

La Paul Daian, discursul refuză (ignoră) orice pretenţie cognitivă, fiindcă, prin spectacolul alchimic al verbului care trădează numind (reifică, *quid*-izează), cuvântul poetului e *dat*, e inculcat în trăirea sa agonală, iar poetul devine (a fost aşa tot timpul?) un ordonator al dezordinii, al dereglării (simţurilor şi lumii), asumându-şi liminar efortul de des-centrare a Limbajului, prin exilarea Subiectului şi prin a lăsa marginalul (ca în perspectiva impusă de Michel Foucault) să se articuleze ca unică sursă de pătrundere în zona adevărurilor perene, atinse de morbul nebuniei.

MANIERISMUL AUTOPASTIŞANT

Vasile Baghiu e un rimbaldian cu gustul aventurii circumscris unui program de depăşire a bacovianismului resimţit ca dat ontologic: un Rimbaud după Rimbaud, însă, după ce adică s-a consumat *febra* adolescenţei ţâfnoase, după ce maladivul a devenit un semn de destin pentru «subiectul» decis, în sfârşit, să-şi asume mărturisirea bolii, nu a sa, ci a *celuilalt*; însă un *astfel* de Rimbaud poate fi un Dino Campana, revenit din lungul şi *sănătosul* periplu prin lumea pe care şi-a asumat-o mutând-o în limbaj, sau un Pessoa eşuând pe un *munte vrăjit*, ori un Dylan recitând, într-un peisaj moldav, «viziuni spontane», ori un Trakl plonjând dincolo de cercul ştiut al ek-stazului expresionist, toţi şi nici unul dintre ei, fiindcă Vasile Baghiu e un poet obsedat de propria-i fulminantă capacitate de a substitui realul cu textul: efort de *autentificare* a scriiturii, de a gândi, pro-iecta, anticipa, exersa, asuma poeticul ca aventură existenţială, de a-i pune un nume, propriul său nume, şi de a o transforma în *manieră*.

Ceea ce îl singularizează în mod decis pe autorul *Manierei* printre post-textualişti şi-l determină la un gest de disociere faţă de optzecişti este tocmai această obsesie, a modului în care substituirea real / text i se livrează şi, prin aceasta, spaima, resimţită ontologic, de a nu (se) pierde acel fior vital, marca lui *ens* disipată în pliurile enunţurilor ce riscă să se autopastişeze şi, astfel, să nu se instaleze *uitarea* pariului existenţial al oricărei act creativ; spaima această divulgă credinţa că «*sufletul nu-i un subiect de literatură, / Ci un teren de luptă, un arondisment ce răsună / De strigăte revoluţionare, o limbă de pământ / Ce iese din valuri ca să se-ascundă şi iar să apară...*»; poeticul e gândit în termeni opoziţionali, ca refuz / protest al unui «progres» gregar, iar poezia riscă să uite, să ignore lecţia autentificării, să se închidă în sine, rămânând, paradoxal, în afara jocului realului pe care îl pretinde ca «obiect» al ei; scrisul apare, în astfel de circumstanţe, drept un act de «laşitate», cât timp plasarea în landul suferinţei nu răscumpără iubirea care-a rămas un «paleativ» al unui «secol de nimic».

De aici, disponibilitatea «maladivă» a autorului de a-şi transfera biografia în scriitură, ca pre-text şi probă de verificare, în punerea în lucru a acestei spaime iscată de un fel de «libromanie», «libropatie», meta-maladia (dacă putem spune astfel) ca topos al

poeziei sale. Volumul *Maniera* (Editura Pontica, 1998) este asumarea condiţiei *poietice*, ca act hiperlucid de tematizare a momentului constituirii eului poetic. Poemul intitulat *Maniera Baghiu e o boală, fireşte* nu mai constituie o artă poetică în manieră tradiţională, căci accentul s-a mutat acum pe metadiscurs: «*În lumea literară a Principatelor există un individ / Care devine cu fiecare zi tot mai ridicol / Pretinzând că scrie* ***poeme himeriste****, după ce / Nu ştiu cum naiba, în urma unei burse la Harvard, / A dat peste hârtiile mele, / Recunoscând totuşi că autorul cărţii* ***Taste of Alienation****, / Neaşteptat de comentată prin revistele lor scrise într-o limbă / Care păstrează ecoul unei Rome decăzute, / Sunt totuşi eu, Himerus Alter, / Iar* ***Maniera Baghiu*** *cu care îşi plictiseşte prietenii / E o chestie care întrece măsura...*»; aşadar, himerismul nu-i altceva decât asumarea post-textualistă a alterităţii ca probă de rezistenţă (şi aici mi se pare a putea decela ambiţia originalităţii autorului) în faţa pericolului pe care orice proces de textualizare / textuare îl aduce cu sine, atunci când se maniereazǎ; maniera asumată, transformată în virtute cât timp e gândită ca formă de apropriere a eului poetic în chiar momentul constituirii sale, survenirii în text, e un răspuns la pericolul alienării, a izolării, exilării «subiectului», a nevalidării, cu tot fiorul dramatic posibil, sciziunii dintre viaţă şi text; sigur, «teoretic», poetul poate fi amendat în premisele sale, căci textualismul (autentic – sic!) tocmai împotriva operaţiei scizionale (schizoidale) s-a ridicat, în sensul în care tradiţia a secularizat (odată cu gândirea) şi limbajul, transformându-l în convenţie, disociind astfel, prin artificiul «reprezentării», între text şi real, între literatură şi viaţă; îngrijorarea poetului e reală, dar, veche cum e, ca şi problema alterităţii, ea depăşeşte de-acum pericolul unei declasări teoretice prin faptul că e transferată în chiar actul de instaurare a poeticului, devine *semnificanţă*.

E cel puţin straniu câte *modele* poetice şi literare a putut invoca poezia lui Vasile Baghiu în încercările criticilor (gratuite şi infertile în sine) de a-i seconda isprava în aserţiuni neapărat taxonomice; şi straniul e cu atât mai mare cu cât, ici-colo, apar insidioase apostrofări ale unei «lipse» de cultură (confuzia, veche şi, nu o dată, malițioasă, dintre pregătirea scolastică şi cultura ca performanţă destinală); şi totuşi, critica a pornit de la o recunoaştere aproape unanimă, semnificativă în sine, anume neobişnuita înzestrare a

acestui poet care, el însuşi, pare excedat până la impenitenţă în faţa uşurinţei cu care se livrează poeticului. Se întâmplă cu Vasile Baghiu ceea ce Mircea Ivănescu recunoştea undeva cu privire la *maniera* în care i se livrea, lui însuşi, poezia şi pe care ar fi descoperit-o în praxisul poietic rilkean: conştientizarea faptului că te poţi descoperi oricând în chiar miezul procesului de *poetare* (verbul e, totuşi, al italienilor!) şi că, în acest fel, poţi *începe* de acolo instituirea *formelor*, atent la fisurarea realului, la modul în care cuvântul transgresează şi substituie lucrul; eşti, cu alte cuvinte, în magmă, iar ceea ce îţi exigi este de a încerca să conferi întâmplării un preţ pe măsură, care nu poate fi altul decât acela al botezului autenticităţii. În acest fel, cred că trebuie să reţinem cele câteva aserţiuni programatice ale autorului *Febrei*, disocierea sa de presiuni de grup, de promoţii, de şcoli, nevoia de a sări puţin peste umbra timpului, de a se angaja dincolo de blestematele isme, de a diminua, măcar, concatenările coercitive ale post-modernului; şi, iată, mi se pare, poetul are deplină dreptate, mai multă decât sunt dispuşi să-i acorde criticii de ocazie, fiindcă, nu-i aşa, peste tot în lume astăzi se dă o bătălie dramatică pentru surclasarea acestor pretenţii taxonomice ce au ratat orice atâtea vechi speranţe.

Pătrunzând în experienţa acestei poezii, două evidenţe sunt frapante: capacitatea de invenţie, ca aparenţă, fiindcă, în fapt, invenţiile sunt ale existentului, pe care poetul le descoperă, le descrie şi le ordonează, le structurează; şi locul central al vederii (viziunii), care devine instrumentul aperceptiv prin excelenţă. Consecinţele, în ordinea poeticului, ale acestor instanţe operaţionale marchează singularitatea discursului lui Baghiu: poemul (poezia, versul) e descoperire şi descriere, iar vederea (viziunea) conferă actantului poetic poziţia de martor, care nu (mai) e deloc un privilegiu. Post-textualist, Baghiu acceptă cu resemnare destinul scriptural, fiindcă e obsedant de teama de a lăsa pe dinafară nu realul (pe care, de-acum, aventura poetică îl subsumează în propria-i miză) ci efectul, consecinţa, umbra sa în conştiinţă sau în destin: gestul său de disociere de o poetică dispusă să se cantoneze în *facere* ca superstiţie e grav motivat de teama de a nu pierde, în procesul textualizării, semnul vital, capacitatea exorcizantă a cuvântului şi, în această perspectivă, se poate explica şi faptul că *maniera* sa n-a renunţat definitiv – şi în nici un caz fără un nostalgic regret – la toate vechile funcţii de «reprezentare» şi de

«transcendență»; constatarea nu trebuie să conducă obligatoriu la sisteme de valorizări, căci nu emite nici o pretenție axiologică; nu există «decrete» în lumea poeziei, iar eforturile predictice nu asigură, ele singure, accesul la poeticitate, după cum nu intră în jocul liminar al actului de autentificare. «*S-ar putea spune că trăiesc.* », astfel își începe autorul un poem și o carte a sa despre *Gustul înstrăinării*, denunțând, în vertijul unei stări maladive diagnosticate în corpul realului, spaima cea mai neliniștitoare; «s-ar putea spune că trăiesc» sunt cuvinte emblematice pentru stări de criză pe care le-ar fi putut articula și Kierkegaard (înaintea tremurului religios), și Nietzsche (care definea spaima în imaginea abisului care privește, el însuși, omul) și, la fel de bine, cum s-a mai observat, Mersault camusian, după ce, în indiferența devenită sistem, sesiza neutru că i-a murit mama; alienarea devine astfel nu un simptom și nici măcar a unei epoci (moderne, post-moderne), ci condiția, starea generică, *es gibt*-ul heideggerian, acea «aruncare» căreia poetul îi este martor și mărturisitor și căreia trebuie să-i opună cuvântul, nu ca transcendență, ci pariu al existentului. Gest epifanic prin excelență, al acestei poezii care încă mai privește viața ca pe o ofertă curativă, ca pe o terapie; iar dacă existența riscă naufragiul în aparență, moartea e un *exemplum*, o limită, *țărmul* mallarméean la care poemul se dispersează, devenind un topos agonal. Vecinătatea acestui sentiment conferă poeziei lui Vasile Baghiu o solemnitate bacoviană, unica punte de contact cu autorul *Plumbului*, fiindcă, altfel, tânărul, încă, poet schimbă frecvent registrele, lărgește orizontul, lasă destul spațiu de manevră pentru vitalul care reface circuitul *logos* / *ontos*: «*Dar mă tem să nu mor printre sticluțe și flacoane / Înecat în această melancolie atât de inutilă, pentru care / Ai motive să-ți fie milă de mine, care am fost atât de neghiob / Să vorbesc despre poezie tocmai aici, printre pahare și scrumiere, / Spunând bunăoară că poezia e o formă de rezistență / La imbecilitate, agresivitate, război, violență, uitând / Muribunzii abandonați unor perfuzii. // Credeam că poți să te duci pur și simplu acasă și să citești, / Sau să trăiești cum scrie acolo, uitând / Femeile plăpânde care suferă infinit, și multe altele. // Mărunțișuri pe care nu-i bine să le pui la inimă, / Bolile care conferă vieții o plenitudine voluptoasă, o plăcere așa / De a lenevi prin paturile spitalelor, niște umbre / Pe un coridor răsunător,*

noaptea, când dacă se-aude tuse / Simţim în noi un fel de frustrare...»

În fond, ceea ce propune poetul, în proiectul său poetic, este tocmai aducerea în conştiinţă a suferinţei ca unic remediu de înfruntare a condiţiei maladive date, iar refuzul toposurilor culturale (al poeziei, al cărţilor, lecturii / «*Şi toate cărţile nu fac două parale dacă te sfredeleşte ulcerul...*») intră în acest joc al unei «dialectici» ce refuză imersiunea ludicului gratuit, păstrând adică vechii ei vectori de clasicitate: «*Suferinţele nu au importanţă în acest vacarm, / Pentru că drumul a fost rătăcit demult, în nişte ani îndepărtaţi / Care ne-au dat iluzia încrederii, / care ne-au adus acest vârtej înghiţitor de manuscrise, / Atunci, în vremea îndepărtată, / Când am consumat alcool cu speranţa că voi muri, / Când am vizitat în pădure un loc unde stăteam fugar / Într-o perioadă juvenilă a vieţii...*». Ar trebui, apoi, adăugat, faptul că livrescul şi-a pierdut orice rest convenţional, referenţialitatea funcţionează în poezia lui Vasile Baghiu în regim ontologic, cu un nedisimulat orgoliu şi efort de omologare în experienţa trăită, în pliurile existentului, diseminat în personaje varii şi contradictorii, a-tipice, ca şi când orice lectură (a subiectului ce-a respins demisia propusă de teorii în vogă nu cu mult timp în urmă) devine un fel de ritual vital.

Revenind la volumul *Maniera*, trebuie să observăm că poetul se instalează la confluenţa celor două obsesii producătoare de sens ale propriului model propus şi urmat de Vasile Baghiu: de o parte, asumarea condiţiei de *voyageur*, de *călător rătăcitor*, de *giravago*, cu termenul inspirat al lui Ungaretti ca emblemă a poetului pentru care Lumea (Realul) devine o *corabie beată*, supusă oricând *naufragiului*, iar pe de altă parte, prelevarea *manierei* ca pre-text de autopastişare, proces gândit şi terapeutic (estetic) în măsura în care actul de conştientizare ar putea conserva fiorul de autenticitate pe care *miezul de foc* al existentului l-a indus textului poetic. Biograficul devine, astfel, o recurenţă obligatorie, oscilând între tentaţia fantasticării (pe linie rimbaldiană, campaniană), cu o imagerie proprie «reportajului» de călătorie, iar corelativul său stilistic va fi tonul apăsat confesiv, de litanie răsturnată, deoarece actul (post)textualizării (ca şi motivul imersiunii eului în lume) nu mai e gândit în termenii unei experienţe închise, izolate, adică a unei solitudini care a pierdut garanţia comunicării, ci e foamea

afişată a unei răscumpărări a unei vinovăţii care, privită în mişcarea dialectică a binomului eu / celălalt (eu - Baghiu / himerus), capătă măsura unui pariu ontologic destinal. Există o permanentă pendulare între aceşti doi poli ai discursului lui Vasile Baghiu, un glisaj între exterior şi interior, între un biografic de împrumut (imaginea vagabondului *total*) şi acela «real», care, repet, fixează inflexibil datul, de depăşit, al unui model bacovian, în toposul cunoscut al provincialismului insidios.

Întreaga virtute a acestei poetici e chiar încercarea liminară de a restitui poeziei garanţia autenticităţii sale primare, decanonizând şi deconvenţionalizând, dar nu într-o *manieră* textualistă, adică prin refuzul (sau nu numai) vechii pretenţii metafizice, transcendentale, ci prin introducerea unui filtru, nu nou, dar personal, de verificare a riscului re-canonizării în procesul de textualizare a realului; poezia – şi poeticul – a devenit ***un mod de a trăi** conform unei **maniere,** o* **boală**»; iată cum toposul bolii, care a putut să-i înşele pe unii critici, îşi fixează abia acum adevărata sa funcţie, care este de natură poietică.

Experienţa poetică propusă de Vasile Baghiu este una dintre cele mai interesante din aceşti ultimi ani, poetul reuşind performanţa de a-şi impune o voce singulară, iar evoluţia sa merită să fie urmărită.

LEOPARDI ŞI «AMURGUL» POEZIEI.

Nici o altă mare literatură europeană din ultimele două secole n-a înregistrat un caz atât de simptomatic precum «cazul» Leopardi în cea italiană: nu ne referim la lipsa de audienţă «naţională» a numelui său în timpul ori în postumitatea imediată, nici la lipsa de reacţie a contemporanilor şi a succesorilor din generaţia care i-a urmat, ambele probleme devenite aproape tipice pentru alte literaturi; în fond, Giacomo Leopardi, marele şi tristul poet născut cu doi ani înaintea secolului al XIX-lea, de care s-a simţit mai puţin legat decât cu cel precedent (pe care îl considera de altfel adevăratul secol de aur al poeziei italiene), s-a bucurat de preţuirea unor mari contemporani, numele său a pătruns în circuitul literar public din secolul al XIX-lea italian şi european (îl cunoştea şi Eminescu), chiar dacă, e drept, dimensiunea mutaţiei de structură operată de el în magma lirismului italian nu fusese încă asumată, poetul născut într-unul din «amarele târguri» ale geografiei poeziei universale, Recanati, avea să fie o descoperire pe cont propriu şi oarecum nescontată a liricii italiene din secolul al XX-lea: acesta reprezintă şi semnificaţia «cazului» la care ne-am raportat, căci prin Giosué Carducci, Giovanni Pascoli şi Gabriele D'Annunzio, ultimele «trei coroane» ale secolului romantic şi care garantează tranziţia şi legăturile cu secolul al XX-lea, Leopardi nu-şi asigură şi nu-şi creează succesiunea meritată, chiar dacă poeţii citaţi îi rămân îndatoraţi profund. Descoperirea reală vine odată cu Ungaretti, cu Montale, cu Dino Campana, cu Sandro Penna, cu Mario Luzi, cu Piero Bigongiari, cu Bertolucci şi Betocchi şi cu fiecare dintre poeţii care au însemnat ceva în lirica italiană novecentescă.

E semnificativ şi simptomatic, deci, în primul rând faptul că descoperirea şi introducerea sa în discursul poetic al secolului al XX-lea e opera poeţilor, iar nu a criticilor (să amintim, cu titlu de curiozitate, faptul că Benedetto Croce nu a intuit nici locul poetului în epocă şi nici n-a anticipat ecoul operei sale în poezia secolului XX), chiar dacă, foarte curând, aceştia din urmă se vor revanşa într-un mod strălucit şi îşi vor verifica nu o dată valenţele maieutice ale propriilor metode. Dar să lăsăm aceste aspecte în seama istoricilor literari şi să încercăm să identificăm *motivaţia* acestei prezenţe contradictorii a lui Leopardi în programul poetic al celor mai importanţi poeţi italieni din acest secol. În primul rând, *conştiinţa*

critică (în sensul vechi, etimologic al termenului) a poeticului pare să fie miezul de foc al discursului leopardian care atrage şi subjugă atenţia poeţilor din primele decenii ale secolului al XX-lea şi de mai târziu; relaţia cu poezia, intimă, asumată în dimensiune ontologică, liminară, ca o aventură agonală a fiinţei este simptomul indelebil al leopardianismului care îi deschide funcţii modelizante către mutaţiile petrecute odată cu avangardele istorice, dar şi dincolo de ele, relaţie care este dublată, la poetul recanatez, de o inducţie filologică (poietică) de anvergură.

Dezordinea discursului şi naturalitatea cuvântului.

Leopardi simte, gândeşte şi scrie, la numai 18 ani, ca un scriitor cu o conştiinţă vie a aventurii textului, mizând totul pe Literatură, al cărei «corp» îl substituie «Corpului» Lumii. Aceasta pare a fi revoluţia epocală a sa, cu funcţie modelizantă, al cărei ecou se resimte târziu, cu aproape un secol de la înfăptuirea ei, în solitudinea apăsătoare a târgului recanatez; Mario Luzi, unul din marii debitori italieni ai leopardianismului de cea mai profundă speţă, o anticipează cu exactitate în deschiderea analizării raportului autorului *Cânturilor* cu modernii; el identifică şi natura teoretică a acestui raport, atunci când avertizează că «ceea ce decide vitalitatea raportului este mai degrabă uzul pe care poetul l-a dat darurilor sale (...) şi inteligenţa stării actuale a lumii», adăugând că e straniu că «primul Leopardi (...) a întemeiat în mod critic şi de drept această exigenţă de a situa poezia în conştiinţa pe care ea o are de sine însăşi...» Mai mult, chiar, continuă Luzi, Leopardi nu numai că a pus exigenţa de a oferi poezia, ca pe un pivot, conştiinţei actuale de sine, dar «a dat chiar exemplul unei poezii ce se modelează exclusiv pe această conştiinţă» şi acesta pare să fie criteriul pe care poetul modern şi cel din secolul XX l-a adoptat de la Leopardi. Iar acest criteriu face din Leopardi un creator de sistem, acela care, cu Baudelaire şi până la marii scriitori de astăzi, modelează *aventura* Poeziei şi al cărei mod de funcţionare internă nu e excavat prin deducerea sa din universul scriiturii, ci format prin puterea coeziunii în jurul unor puţine elemente decisive de natură critică şi spontană. Printre acestea s-ar afla, potrivit aserţiunii luziene, ideea stării actuale a civilizaţiei şi ideea consecutivă a funcţiei actuale a artei; fiindcă, sub acest aspect, Leopardi defineşte mai bine decât

oricare dintre contemporanii săi condiția și soarta poetului modern constrâns să opereze agonic și deloc consensual în raporturile cu lumea exterioară și cu instituțiile sale. Mai exact, ar fi vorba de o atitudine tranșantă, condiționată de o luciditate extremă, dureroasă și dramatică.

Autorul *Cânturilor* descoperă de timpuriu statutul precar al discursului instituționalizat, asumând, am risca noi preluând terminologia foucaultiană, rolul «nebunului» în restabilirea «ordinii discursului»: el încalcă într-un dublu sens tabuurile «ordinii» curente, decretând «decesul» aparatului umanistic și precaritatea modelului romantic (cel pe cale de a se instituționaliza); Leopardi (admirator al antichității clasice, dar și al secolului al XVIII-lea italian), care spusese că poezia e un domeniu imperfectibil, care admira, dar nu pe urmele lui Dante, exemplul virgilian în egală măsură cu cel al «modernilor» (Ariosto, Tasso, Alfieri, Giusti, Giordani, Parini), el, care își impune de foarte de timpuriu o dramatică autoexigență scripturală și care declara că «de-mi va fi dat să trăiesc, voi trăi pentru Literatură, căci pentru altceva nici nu vreau și nici nu aș putea trăi», va adopta decizia, cu tot instrumentarul necesar, de a se întoarce la cuvânt și la natura sa ca la ultimul remediu de salvare a ceea ce se mai putea salva; întoarcerea (spre natura cuvântului - mumificat și transformat într-un cod strălucitor dar impropriu: sunt cuvintele lui Luzi) nu era una neapărat temporală, deși poetul *Idilelor* a făcut-o mereu, ci spre cuvântul ca *figură*, cu scopul de a găsi în el funcția creatoare de lumi (posibile) și funcția mântuitoare. Adoptarea unei conștiințe critice corespundea, la Leopardi, cu regăsirea unei conștiințe a naturaleței, acestea văzute ca extreme ale unei lucrări ce angajează natura însăși a discursului uman, cu toată istoria omului și cu ambiguitatea naturii sale. Operație decisivă, dureroasă, cu riscul unei singularizări a propriului discurs poetic care îl putea conduce spre intransparență și incomunicare, chiar dacă nedorite de poet.

Opțiunea aceasta leopardiană îl apropie surprinzător de mult, nu de Baudelaire, cât de Valéry și astfel putem înțelege de ce Ungaretti, spre exemplu, într-un studiu semnificativ intitulat *Va citato Leopardi per Valéry* (din 1926) recunoaște în cele două personalități sursele modelatoare ale propriului său demers poetic. «Când citesc (afirmă autorul *Bucuriei*) *Mirava il cielo sereno / Le vie dorate e gli orti, / E quinci il mar da lungi, e quindi il monte*

(versuri din celebrul poem leopardian *A Silvia* n. ns. G.P.) îmi dau seama că nu peisajul e emoţionant, ci semnificaţia de regret, muzica care, curgând din vena acelui *mirava*, acţiune vastă in *sereno*, spre *dorate* semnificând ceasul, se pare, al obstacolului *monte*, se precipită din nou, din *lungi*, după neiertătorul *quinci il mar*, revărsându-se din izvor...» *Mirava da lungi*, adaugă Ungaretti, închid şuvoiul, după care decretează cu exactitate că «arta lui Leopardi constă tocmai în situarea la depărtare a lucrurilor obişnuite (*consuete*), operă de «mare filolog», fiindcă «poate folosi cuvântul cel mai uzat, dându-i profunditate temporală şi culegându-l, prin jocul cel mai şiret al situării, de pe vlăstarul etimologic».

Trecând la Valéry, celălalt pol modelizant al propriei sale «descoperiri poetice de sine», Ungaretti individualizează la poetul francez, pe linia aceleiaşi conştiinţe critice, tot centrarea interesului pe cuvânt, subliniind capacitatea neobişnuită a acestuia de a da seama asupra «unei infinităţi de resurse şi de efecte ale cuvântului», fiindcă, notează el sentenţios, «chi è pensoso di esprimersi il più precisamente possibile, gli è grato...» şi conchide că «darul de *sugestivă luciditate* îi venea din faptul de a fi întors gândul ca motiv de dialog» (sbl. ns. G.P.), fiindcă «orice obiect îi oferă un pretext de gândire, în jurul obiectului, spre a-l defini...» şi, împrejurul gândului astfel identificat, efortul de a se regăsi pe sine ; tentativă glorioasă şi fertilă a autorului *Sentimentului timpului* de a-l proiecta pe Leopardi în chiar centrul mirabil al poeticii (şi poieticii) novecentiste, căci «lecţia» valéryană, se ştie, instituie o nouă paradigmă poetică, mutând eminamente accentul de pe «creare» pe «fare», de pe *poesis* pe *poiesis*, cu consecinţele majore ce se vor cunoaşte la adevărata lor dimensiune abia peste ani. Iubesc gândirea, spusese Valéry, aşa cum alţii iubesc golul, iar Ungaretti restituie lui Leopardi aceeaşi «greutate a gândirii», căci autorul «Cimitirului marin» e pus în perspectiva directă a poetului recanatez, prin instituirea unei adevărate şi rare «pudore in arte», «mediante preziosità di forma» ; Ungaretti remarcă faimosul eseu valéryan despre Europa şi despre civilizaţia acesteia în stare de colaps, cu descoperirea angoasantă a caducităţii acesteia («Ştim azi - notase poetul francez - că şi o civilizaţie poate pieri»), dar nu fusese oare acest gând tocmai o descoperire premonitorie leopardiană într-o vreme în care, odată cu prăbuşirea elanului iluminist, estetica romantică reluase, în forme anchilozante ale

gândirii, tocmai o credință oarbă în progres și în transformare ce va tinde să înghețe din nou discursul lumii ce se gândește pe sine cu ajutorul unei noi retorici ? Dar iată și trăsături definitorii ale «italianietății» în formularea lui Valéry, pe care le putem fără dificultate trasa originea în chiar 'figura' gândului leopardian : «simplitate de viață – nuditate interioară – nevoi reduse la minimum – gust al realului împins spre esențial – Fond întunecat și ușurință, dar mereu atentă - Nechibzuință... și profunzime. Taină. Pesimism în întregime contrazis de trudă. *Depretiatio*. Tendință spre limite. – Trecere imediată spre *infinitum*...».

Nu e posibil, notează Ungaretti, ca doi să aprofundeze același subiect fără a nu ajunge la concluzii aproximativ aceleași, trasând paralele incitante între atenția acordată de Valéry și de Leopardi limbii de uz comun, popular, căci «eleganța» (*stilul*) unei limbi literare derivă din uzul propriu, arzător, figurat și nelogic al cuvintelor și locuțiunilor, care este, pentru Leopardi, spre exemplu, în întregime propriu uzului popular al poveștii; iar autorul *Cânturilor* este precursor al întregii tentative poetice franceze a secolului al XIX-lea, de la Hugo la Mallarmé, de a crea o limbă de esență populară, dar populară în strictul sens leopardian al termenului, adică de limbaj apt să răspundă oricărei exigențe naturale a omului, un limbaj gândit și utilizat, cum va spune Valéry, deasupra mersului convenției, acea facultate de a vorbi ce vorbești; una din noutățile leopardiene clamoroase este, după Ungaretti, aceea de a fi repus în lumină muzica cuvintelor, o muzică însă care nu mai are nevoie de alte muzici, așadar intim condiționată și trasată din interiorul, din intimitatea limbajului, așa cum va proclama Valéry însuși, iar la noi, autorul *Jocului secund*; premonitor pentru marea parte a aventurii poietice a secolului avangardelor, Leopardi identifică drept poetice acele cuvinte «ce trezesc o idee fără margini și imposibil de conceput integrală, ce trezesc idei vaste și indefinite, nedeterminate și confuze, în disprețul acelei armonii imitative, romantice și, de ce nu, simboliste.

Umanismul orfan: «tatăl absent» sau dialogul întemeietor cu Nimicul

O simplă trecere în revistă a motivemelor esențiale ale liricii leopardiene e suficientă în sine spre a contura, anticipativ, întreaga structură ideatică a poeziei italiene de peste un secol. Iată-le, în transcrierea rezumativă a unui important exeget al poetului (Atillio Momigliano, *Introduzione al Leopardi*, 1938): aspirații nostalgice către o viață ideală, sublimă expresie a acestei nostalgii, meditații melancolice asupra deziluziei râvnitei sărbători, asupra inconsistenței plăcerii, asupra plictisului ce plutește din orice lucrare umană, asupra veșnicei curgeri a oricărei lucrări umane întreprinsă în nimic, povești de vieți de tinereți eșuate sau retezate etc. În privința modului în care poetul își ia în stăpânire motivele propriei poezii, trebuie reținute, în ordinea decisă de același critic, nobila dominare a propriei lumi interioare și o expresia pudică și nativă, fiindcă «izvorul poeziei sale nu este viața sa, ci contemplarea pe care el o face de departe asupra acesteia, într-o sferă solitară și liniștită», fiindcă, împreună cu Madame de Staël, el credea că «ceea ce emoționează profund în operele geniului nu este nenorocul, ci stăpânirea pe care sufletul o conservă asupra nenorocului», crezând, deci, în virtuțile consolatoare ale poeziei, chiar dacă aceasta ar reprezenta «nimicnicia lucrurilor» și nefericirea inevitabilă a vieții.

Leopardi are, la numai 18 ani, intuiția decisivă pentru întreaga *figură* a poeticii actuale a dedublării percepției cosmosului prin intermediul imaginarului, cum scrie în densele pagini din *Zibaldone*: «Pentru omul sensibil și imaginar, care trăiește, așa cum eu am trăit multă vreme, simțind continuu și imaginând, lumea și obiectele sunt într-un anumit fel duble. El va vedea cu ochii un turn, o câmpie; va auzi cu urechile un sunet al unui clopot; și în același timp cu imaginația va vedea un alt turn, o altă câmpie, va auzi un alt clopot. În acest secund gen de obiecte stă întreg frumosul și plăcutul lucrurilor. Tristă acea viață care nu vede, nu aude, nu simte, decât doar simple obiecte, numai pe acelea despre care primesc senzație ochii, urechile și alte sentimente». Sentimentul dublei realități generează și întreține o acută stare de «neliniște a poeziei», care pare a alimenta aparența unei priviri a realității

imediate, dar care se dovedește a fi finalmente, după consumarea procesului de traversare a cuvântului, o viziune.

E, poate, același proces pe care îl suportă efortul de liricizare, de poetizare a lumii, la Blaga, un secol mai târziu, când, din condiția *amoroasă* în care se așează percepția cosmosului, se trece la «naturalizarea» percepției, prin intricarea, în magma reprezentării, a unui *modus vivendi* al transcendenței goale. Percepția «nimicului», la Leopardi, la Blaga, la Arghezi, ca și la Ungaretti și Montale, e dublată (însoțită), printr-un proces reflexiv de supraveghere a discursului, de o angoasă a găsirii-căutării acelui punct miniform de rezistență și de mântuire (bobul, grăuntele, firul de nisip la Arghezi și Ungaretti, acel *non* montalian ca însemn al bipartiției cosmice între văzut și nevăzut, între evidență și mister, acel «nimicul, marele» blagian, pus în dublă condiție determinantă – prenatală și ontologic-gnoseolologică); ar mai fi de adăugat, sub aceeași pre-determinare leopardiană a aventurii poetice novecentiste europene (evident, dincolo de prejudecățile istoric-literare ale «dialecticii» influențelor directe), comunitatea ideatică și expresivă dintre poetul recanatez și autorul *Cuvintelor potrivite* identificabilă la nivelul acelei sentimentalități a religiosului păgân, în sensul resorbirii viziunii creștine într-o reprezentare personalizată a raportului eu / divinitate prin filtrul căutării dramatice a Nimicului, a golului; după cum, ar merita, pe planul expresiei, vecinătatea surprinzătoare dintre Leopardi și Blaga, pe linia acelei treceri a lirismului prin grila unui examen pre-liric de natură prozastică: ca și Leopardi, Blaga (fapt demonstrat cu infailibilitatea probelor documentare de Marian Papahagi într-un studiu publicat în revista «Vatra») premerge procesul de textualizare (nu în sensul «post-modern» al termenului) poetică prin structurări de natură ideatică; apoi, ca și Leopardi, autorul *Poemelor luminii* își dublează discursul liric cu cel aforistic, «pensieristic»: volumele sale de aforisme, perfect paralele cu cele de versuri, trimit la paginile «pensieristice», din «prozele» leopardiene (mai ales din *Zibaldone*).

Dincolo de aceste deschideri «conținutistice» care angajează și particularizează raportul eu / cosmos, eu / lume, se cuvin supuse analizei încă două aspecte esențiale ce definesc actualitatea aventurii poetice leopardiene, una care vizează tocmai poziționarea sa în relație cu «mersul» culturii (civilizației) umane și, mai ales, un al doilea în directă legătură cu «formele» lirice pentru care optează,

până la urmă dovedite vectorii esențiali ai schimbării paradigmatice operate în *Corpus*-ul poeziei occidentale de ieri și de azi.

Același Mario Luzi crede a descoperi, «la baza întâmplării lepoardiene», «uno spietato sentimento che potremmo chiamare di orfanità umanistica»; în astfel de situații, avertizează eseistul, «obiectul privațiunii e exaltat: de aici amoroasa aprofundare a marilor valori exprimate de umanism și deopotrivă suferința pentru suprastructura care le perpetuează inerțial dincolo de adevărata lor epocă». Și tot de aici, dialogul pe care poetul îl inițiază (desigur, un dialog presupus, imaginar, indirect, mediat, dar cu atât mai dramatic) cu «tatăl absent». Un dialog răvășitor, în ciuda unei aparențe circumscrisă în punctul de plecare (un sentiment de mândrie și de amărăciune), căci confirmă și legitimează ruina în punctul de sosire, în sensul că nu zdruncină convingerea poetului asupra condiției de solitudine a omului jefuit de centralitatea și de autoritatea sa trecută, de sorginte umanistică, și nici nu lasă ori alimentează vreo iluzie în legătură cu lipsa de șansă a artistului de a-i fi împărtășite ideile. Omul, deci, a fost jefuit de imaginația sa antropocentrică: «norocoasa 'eroare' a celor vechi se prelungise până dincolo de revoluția cognitivă are îi dăduse dreptate: rigiditatea instituțiilor mentale și morale, sedimentarea literară consimțiseră depășirea fără traume violente a frontierei epocii rațiunii». Leopardi însă nu consimte la acest proces care numai în aparență a fost și a rămas o soluție salvatoare, măsoară, cum adaugă Luzi, consecințele întâmplării și constată că omul n-a ieșit, de fapt, dintr-un univers străin, «tanto più impenetrabile quanto più la scienza ne spiega i fenomeni»; or, această punere în cauză a științei anticipează cu cel puțin trei sferturi de veac marea criză a pozitivismului de la sfârșitul veacului leopardian, cu consecințele ce se cunosc de-acum și cu schimbările paradigmatice la nivelul conștiinței artistice; Leopardi, înaintea lui Nietzsche, a lui Jung, a lui Heidegger, intuiește chiar esența aporetică a modernității târzii, inaugurând, cum ne asigură Luzi, «una vera e propria episteme la cui definizione potrebbe essere data dai pochi tratti fondamentali dell'umanista frustrato». De aici, sentimentul elegiac, al *orfanității* omului, care se simte, în corpul universului devalidat și devalorizat, un corp străin. Desigur, poate regăsim, pe cealaltă față a medaliei, cum spune același comentator, «o disperată activitate de recuperare

în demiurgia interioară a universului subiectiv», dar efectul rămâne, în fapt agonic.

Al doilea aspect ce indică «modernitatea» leopardiană ține intim de poetica (de «estetica») sa; am putut stabili cum poetul italian, rămas până azi inclasificabil din perspectiva modelelor poetice generice, a probat de a fi avut o conștiință critică a actului poetic și, încă, poate și mai exact, a actului de producere a textului poetic; criticii cei mai avizați ai operei sale au mers mai departe și au decretat importanța prevalentă a teoriei sale poetice asupra «facerii» poeziei, refuzând, evident, vreo preocupare doctrinară, căci marile sale *Cânturi* au fost compoziții succesive ale decantării teoriile poetice.

Să ne raportăm, acum, fie și succint, la o magistrală analiză *poetică* și *poietică*, pe care Ungaretti o face unuia dintre cele mai faimoase, mai discutate și analizate *Cânturi*, anume *L'Infinito*. Dar, mai înainte, să transcriem poemul: *«Sempre caro mi fu quest'ermo colle, / e questa siepe, che da tanta parte / dell'ultimo orizzonte il guardo esclude. / Ma sedendo e mirando, interminati / spazi di là da quella, e sovrumani / silenzi, e profondissima quiete / io nel pensier mi fingo; ove per poco / il cor non si spaura. E come il vento / odo stormir tra queste piante, io quello / infinito silenzio a questa voce / vo comparando: e mi sovvien l'eterno, / e le morte stagioni, e la presente / e viva, e il suon di lei. Così tra questa / immensità s'annega il pensier mio: / e il naufragar m/è dolce in questo mare.»*.[1]

Înainte de a urmări analiza lui Ungaretti, să ne oprim puțin asupra protoistoriei acestei «idile»: compozițional, ea aparține marilor creații din dramaticul an 1819 și, mergând pe linia

---

[1] Scumpă mi-a fost mereu această pustie colină, / și gardul acesta care din părțile toate / ale orizontului privirea exclude. / Însă cum șed și privesc nețărmurite / spații de dincolo de el și supraumane / tăceri și prea adânca tihnă, / eu în gândire mă plăsmuiesc; în care întru nimic / inima nu se-nspăimântă. Și vântul cum / ascult foșnind printre acești arbuști, acea / infinită tăcere cu glasul acesta / o compar: și veșnicu-mi evocă, / și răpusele anotimpuri, pe cel prezent / și viu și sunetul lui. Astfel, întru această / nesfârșire gândul meu se-neacă: / și dulce-mi în marea aceasta devine naufragiul. (tr. ns. - G.P.)

confruntărilor cu «sistemul» de reprezentări ideatice ale poetului, indică un *topos* al gândirii leopardiene, anume raportul spațio-temporal, cu interșarjări ce numesc o predispoziție a individului uman; dimensiunea aporetică (de care se va ocupa și Ungaretti) se naște din contrastul ivit între deschiderea spre infinit, prin fantezie și imaginație, și restrângerea, prin obstacularea întreprinsă de real, în finit / finitudine, privită ca dat traumatic al omului lipsit / ori deposedat / de imaginație; astfel, punctele de contact ale mesajului închis în versurile poemului au fost trasate în *Zibaldone*: poetul vorbind, în acest «jurnal» formulat într-un limbaj apodictic, de o senzație a infinitului rezultată din plăcerea nelimitată care se naște atunci când «in luogo della vista sorge l'immaginazione e il fantastico sottentra al reale»; dimpotrivă, contrariul său va fi «una veduta ristretta e confinata in certi modi, come nelle situazioni romantiche».

Poemul ar fi, în percepția ungarettiană, o idilă de ton ironic ce s-ar resimți chiar din titlu, fiindcă «Idila infinitului va fi de fapt o reprezentare a finitului», desigur, în sensul trasării unui sentiment peratologic pe care întreaga mișcare a poeziei o angajează în cuvânt. Apoi, ne aflăm în chiar miezul viziunii aporetice (din care Baudelaire, dar mai ales Poe, Eliot, Rilke) vor face un adevărat *modus operandi*; există, deci, în cuvântul *infinit* două sensuri opuse, după Ungaretti: «il senso d'un'illusione, e il senso d'una realtà».

În analiza sa vers cu vers a poemului, Ungaretti individualizează, pornind de la *sempre* și de la verbul essere, utilizat la perfectul simplu (*passato remoto*, cu alte determinări temporale decât timpul presupus corespunzător din limba română), inferența memoriei («care anulează limitele spațiale și temporale»), cu funcție evocatoare, apoi acea mișcare de «excludere», prin blocarea produsă de «siepe», care «n-ar fi ajutat solitudinea, caracterul vag și absolut al lui *ermo colle*, și n-ar fi produs o iluzie, dacă cunoașterea nu i-ar fi creat rezistența și nu ar fi cedat». Un tratament special se cuvine aplicat cuvântului *ermo*, unul dintre acele cuvinte pe care le-am putea caracteriza, spune Ungaretti, «pellegrino», prin stranietatea sa de sunet care-l face surd și cumva interior», așadar cuvânt de o anumită noblețe cu un uz literar, trimițând, cum se știe, și la etimologia ermetismului italian de mai târziu, care capătă însă expresivitate prin determinarea concretă a lui *colle*; apoi, sintagma lirică *ultimo orizzonte*, determinare vagă a

spaţialităţii, ca efect al unei mişcări distrate a ochilor «atunci când sunt îndreptaţi spre obiecte şi obstacole obişnuite», aşadar «două cuvinte aruncate acolo pe nepregătite, ca şi când ar fi nimic, ca şi când n-ar avea nici o greutate»; e însă, adaugă exegetul, numai o aparenţă, fiindcă, odată consumată idila, expresia va căpăta dimensiune apocaliptică, fiindcă şi acel *il guardo esclude* se va dovedi într-adevăr golul privirilor; utilizarea verbului *mirare* în vechea sa semnificaţie, latină, capătă o conotaţie puternic expresivă dacă e inculcată aporetic senzaţiei anterioare că privirea fusese una oarbă, adică prin mijlocirea imaginaţiei, care operează lucrarea de deschidere a acelor *interminati spazi* şi *sovrumani silenzi*, urmată de versul, mult discutat în critica italiană de sorginte filologică *io nel pensier mi fingo*, acest ultim verb fiind şi el uzitat de o manieră savantă, «latinească», în sensul unui *plasmare*, am adăuga noi, fiindcă, spre deosebire de semnificaţia modernă a cuvântului (*a închipui*, *a înşela*), cel vechi are meritul de a crea durată şi a pregăti, poate, terenul pentru imaginea vântului pe care actantul poetic îl aude foşnind printre «aceşti arbuşti», prin care accedem «în taina impresionismului leopardian»; urmează gestul aceluiaşi actant poetic de a compara «acea / nesfârşită tăcere cu glasul acesta», prin marcarea unei cezuri, ca o suspendare a sufletului, cu jocul departelui şi aproapelui specific unui romantism de esenţă pură şi personală, ca la Eminescu, joc din care, cum ştim, Edgar Papu a instituit un model de structurare a universului poetic eminescian.

Remarcabilă apare aserţiunea ungarettiană potrivit căreia gestul comparării inversează raportul dintre memorie şi senzaţie din *incipit*-ul poemului; în reprezentarea leopardiană, şi eternul devine amintire, este un trecut, cu acţiune corosivă la nivel cosmic, incluzând foarte curând şi prezentul, acel «anotimp prezent şi viu», care este chiar vârsta, cu valoare generică, a poetului, dar şi timpul, epoca sa. Totul pare însă o pregătire pentru acel *naufragar* ce-i pare dulce poetului în această mare, care este amintire, un naufragiu care anticipează pe Mallamé şi pe Valéry, în instituirea acelui sens al eşuării-eşecului (corăbiei) ce a fost interpretat ca metaforă a poeziei.

Concluzia lui Ungaretti se centrează pe capacitatea autorului *Cânturilor* de a conferi un uz elegant al limbii, ca un uz al cuvântului ce mişcă în infinit suflet şi fantezie. Rămâne însă, după

opinia noastră, simțul conjecturilor lexico-semantice, ca și prizarea singulară a unei sintactici de structură contrapunctică *avant la lèttre* (ce instaurează un nou *sistem* muzical al italianei), ambele aceste operații fiind acea «ereditate» leopardiană, de care s-a vorbit mult în ultimele opt decenii, și care l-a făcut contemporanul marii poezii a secolului al XX-lea, angajându-l paradigmatic în toate metamorfozele sacadate, dar nu mai puțin răsunătoare ale poeticii contemporane.

EUGENIO MONTALE: REFUZUL «REPREZENTĂRII»

Mai degrabă rezervată la debutul oarecum «matur» al poetului (*Ossi di seppia* au apărut, în 1925, când poetul împlinise 29 de ani), critica italiană avea să-şi învingă rezistenţele (nu puţine) faţă de o poezie care, în articulaţiile sale profunde, impunea paradoxul unui fel de «integrare negativă» în *corpus*-ul liricii peninsulare novecenteşti, abia după apariţia, în 1939, a celui de-al doilea volum, *Prilejurile* (*Le occasioni*). Momentul e resimţit cu acuitatea unei redescoperiri şi explică, în parte, asimilarea acestei poetici în perspectiva ermetismului care, tocmai în acest interval, îşi impune, oarecum *à rebours*, pretenţii paradigmatice, cu nu puţine exagerări şi ifose anexioniste, obligându-i pe mulţi dintre protagoniştii disputaţi la disocieri uneori tacite, alteori clamoroase.,[1] la intervenţii clarificatoare cu puternice puseuri disociative.

Pentru o mai exactă situare şi receptare a poeticii montaliene, trebuie invocată tocmai poziţia lui Montale, care va reveni constant în anii 50 şi 60 asupra problemei, afişând rezerve de substanţă faţă de o astfel de paradigmă poetică, e drept pe fondul unui refuz articulat al tuturor «ismelor» manifeste în epocă (în Italia, dar nu numai). În 1940, în revista «Primato», nr. 7 din iunie, care apare la Roma, Montale refuză, pe de o parte, existenţa unui ermetism italian, iar, pe de alta, apartenenţa sa posibilă la el; în fond, problema care se pusese şi se reiterează cu putere chiar în acest moment (1939-1940) în critica italiană este tocmai a ermetismului, pornindu-se de la asocierea (făcută întâia oară de Francesco Flora)

---

[1] Conceptul îi aparţine, se ştie, lui Francesco Flora, pe la începutul anilor '30, şi conotează, *in nuce*, o judecată negativă faţă de o experienţă poetică post-crepusculară (post-pascoliană şi, mai ales, post-dannunziană) întemeiată, în viziunea criticii 'tradiţionale' a epocii, pe refuzul oricărei reprezentări; abia, în ultimii ani ai deceniului al patrulea, odată cu afirmarea unor critici confini experienţelor poetice fiorentine (Carlo Bo, în primul rând), se manifestă, chiar dacă într-un climat difuz de controverse aprinse, tentaţia unei recuperări mai ample a unor discursuri lirice (Ungaretti, dar şi Montale, Leonardo Sinisglali, Alfonso Gatto şi, mai ales, Quasimodo) anterioare asumării conceptului ca atare şi, deopotrivă, orizontul evaluativ îşi modifică sensul, se pozitivizează.

unei anumite 'obscurități' a liricii post-crespusculare și termenul ca atare, utilizat, cum se știe, mai întâi cu o nuanță negativă, dacă nu chiar peiorativă. «N-am căutat niciodată în mod serios obscuritatea și de aceea nu mă simt calificat să vorbesc aici de un presupus ermetism italian, dat fiind faptul că există la noi, și eu mă îndoiesc foarte mult de aceasta, un grup de scriitori care ar avea o sistematică non-comunicare ca obiectiv...» ; în consecință, Montale supune termenul – și tot ceea ce el implică și impune în planul unei exegeze – unei judecăți reci și restauratoare: există, crede el, o conivență nedeclarată între poeții tineri (din acel moment) și un anume filon post-surrealist, care, bazată pe o factor de mimetism ori de afinități elective, n-a dat până atunci nimic notabil. Limitându-se la poezii *care nu se înțeleg* (este exprimarea exactă a autorului), dar care solicită cu evidență înțelegerea, de a fi judecate ca opere de artă, de opere de comunicare efectivă,. sperând, în plus, de a fi înțelese mai târziu, astăzi suntem datori să investigam cauza fenomenului. Această cauză se află într-o relație directă cu «quel processo di liberazione, di raggiunta *autonomia* del fatto artistico che i trattatisti dell'estetica conoscono bene...»; poezia s-a căutat pe sine însăși, a căutat legile propriei «purezze» și a ajuns să tragă o inspirație directă din această atinsă *autoconștiință* (sublinierea are rol anticipator al concluziilor demersului nostru, termenul în cauză trimițând nemijlocit la aventura textualizării, începută de «tel quelişti», dar atinsă, fie și 'necontrolat' de către 'novissimi' – Porta, Giuliani și, în special Sanguineti) spre a ancora, definitiv, în anii 80, într-o veritabilă nouă structurare paradigmatică a discursului poetic
.

În 1946 (într-un articol cu un caracter polemic abia disimulat, *Esiste un decadentismo in Italia?*, publicat în revista «La lettura», din Milano, nr. 26, din 29 iunie), poetul reia discuția și ironizează pretenția unor critici de a «ermetiza» / ori «decadentiza» anumiți poeți, comparându-i cu niște «predicatori care, atunci când urcă în amvon, încep să tune și să fulgere împotriva celor care nu frecventează biserica». Efortul disociativ al poetului-critic e orientat, în principal asupra decadentismului (căruia îi refuză o etichetă marcat italiană), ermetismului (și acesta extins la o reacție europeană), dar vizează mai ales cazul existenței «școlilor» (curentelor) literare, a căror prezență în literatura italiană este discutabilă: nici un avantaj, susține autorul, nu se va putea extrage



din deformarea unor *inofensive* etichete; în fapt, temerea poetului e aceea, legitimă, ca astfel de operații să nu închidă experiența (vie) a poeziei în definiții ori itinerarii exegetice reductive, corelate sindromului turnului de fildeș, al «grădinii închise» și, finalmente, în pofida oricăror intenții programatice, al non-artei.

Critica italiană își învinge totuși toate rezervele, își depășește «perplexitățile», odată cu apariția celui de-al doilea volum de versuri al poetului, la 14 ani distanță față de debut, poetul însuși înregistrând, mai târziu, într-o prefață la un volum al poeziilor sale apărut în Suedia, în 1960, «prilejul», ca eveniment; el crede că la mijloc s-ar fi aflat și tentația exegetică de a i se fi receptat lirica prin grila eliotiană a «corelativului obiectiv», de care totuși se distanțează; poetul tradusese, recunoaște, la sfârșitul anilor 20, trei poeme eliotiene, dar numai atât, în schimb se arată uimit că nici un critic n-a invocat numele lui Gerard Manley Hopkins. Totuși, opinia târzie a autorului este una «integratoare», de continuitate structurală între cele două etape, recunoscând că «Non mutava però il motivo centrale, e le ragioni stilistiche che giustificano gli *Ossi di seppia* erano portate alle più rigorose conseguenze.». Mai mult, adaugă autorul, «În acea carte a mea (*Ossi di seppia*, n. ns. G.P.) sunt multe poezii care fac deja parte în mod ideal din *Prilejurile*»). În ce consta, în reprezentarea lui Montale însuși, principiul eliotian («metoda»): «în a furniza un obiect (poezia) în care motivul să fie inclus în formă de sugestie, totuși neexplicat ori comentat în termeni psihologici» (Cf. *Sulla poesia*, Mondadori, 1997, p. 89).

Târziu, Montale va considera cel de-al treilea volum al său, *Bufera e altro* (1956), ca pe cel mai bun al său, chiar dacă nu poate fi pătruns în absența refacerii întregului itinerar parcurs până atunci, individualizând, în această etapă, «reflexul condiției istorice, a actualității omului în concepția mea»; se simte aici, poate, presiunea momentului (suntem la începutul anilor 60, când, în Italia, dar nu numai, gustul neovangardelor se face simțit, iar impulsul lor negator angajează, la nivelul mesajului, problema raportării limbajului poetic la o instanță ideologică[2]. Se cuvine avansată

---

[2] Montale își făcuse un titlu de glorie din refuzul unei «angajări» directe, lipsite de un criteriu «critic», în social; el va vorbi, tot prin anii 60, de o izolare a sa oarecum polemică (tacit) în raport cu «cele două forme opuse (cea „neagră" și cea „roșie")»; pentru cel care, în chiar ambianța

ipoteza unui criteriu evaluativ (manifest în efortul autoanalitic al poetului însuşi, dar şi în demersul criticii ca atare) care ar avea în centru chiar filonul «narativ» al liricii sale'; «prozasticitatea» (spre a evita capcanele termenului românesc de prozaicitate), care îl determinase pe Contini (dacă nu ne înşelăm!) să vorbească, chiar în legătură cu *Prilejurile*, de un «canzoniere-romanzo», chiar dacă divulgând premise certe în Gozzano, dar mai ales consemnat ca un fapt al eredităţii poetice ligure, va constitui, încă de la început un factor disociativ faţă de poetica ungarettiană (şi ermetică). În fapt, filonul «narativ», această «prozasticitate» asumată din perspectiva susţinerii unei dialectici negative (nu numai în sensul adornian al disoluţiei realului în faţa tentaţiilor avangardiste), constituie, după opinia noastră, elementul central, esenţial responsabil faţă de apertura operată de lirica montaliană în perspectiva înnoirii prin opera neoavangardei şi a experimentalismului din anii 60, dar şi din anii 80.

Suspendarea reprezentării

Există câteva cunoscute luări de poziţie ale lui Montale în chestiuni esenţiale ale poeticii şi, în primul rând, încercări (reluate) de definire şi de articulare a unei arte poetice, a căror trăsătură distinctă pare a fi aceea de a se situa într-un asumat dezacord cu spiritul timpului. Astfel, pornind de la un articol al lui Gide, autorul «Interviului imaginar» reia o definiţie a poeziei a lui Thédore Banville («...această magie ce consistă în trezirea senzaţiilor cu ajutorul unei combinaţii de sunete, această vrăjitorie graţie căreia nişte idei ne sunt comunicate în mod necesar, într-un anumit mod, prin cuvinte care totuşi nu le exprimă...»), pe care o găseşte aproape de propria viziune şi de propria percepţie a poeticului şi pe care o reinterpretează, eliminând, înainte de toate, orice confuzie terminologică: nu e vorba, avertizează el, de idei şi senzaţii care să devină concepte susceptibile de a da naştere la silogisme, ci, mai

---

favorabilă a anexării sale la o tradiţie antifascistă (cu ştiute episoade biografice, între care pierderea postului de director al Fondului Vieusseux din Florenţa), s-a eschivat de la orice «etichetare» ideologică, faptul îşi găseşte explicaţia în chiar «criticismul» său funciar, care i-a însoţit parcursul literar cu o consistenţă şi cu o rigoare exemplare.

degrabă de «o emanaţie (oricare emanaţie, spune textual autorul), o fosforescenţă a intelectului»; autorul *Prilejurilor* a asociat permanent, de-a lungul unei meditaţii de peste şase decenii asupra naturii poeticului, libera exprimare a raportului eu / cosmos cu lucida supraveghere a discursului.

Să urmărim, succint, traiectul metadiscursului montalian, remarcând, anticipat, o coerenţă (a lui şi a poeziei sale) pe care critica a investigat-o încă din anii '40 (Gianfranco Contini, mai ales). Într-o anchetă întreprinsă de «La Gazzetta del Popolo», din Torino, în noiembrie 1931, privitoare la starea (şi condiţia) poeziei italiene a momentului, Montale porneşte de la o disociere strategică – mereu cu aplicaţie la proprietatea termenilor şi la cheia interpretativă a naturii poeticului - care-i permite să depăşească presiunile discursului canonic şi canonizant: «Dacă înţelegem prin poezie – cum fac mulţi – un anumit gen literar, fixat în formule şi scheme inderogabile, mi se pare desigur că „situaţia de azi" a poeziei este o situaţie foarte proastă. Dar dacă facem efortul de a delimita, de a inciza în modul automatic de a se produce al „genului" câteva principii, câteva accente de viaţă şi de noutate, atunci problema schimbă aspectul şi încă mult. Nu cred în versul fatal şi prestabilit (în „versul e totul" al lui D'Annunzio), ci cred în unele potenţiale înalte ale sentimentului şi ale fanteziei, în unele agregări ale cuvântului şi ale ritmului ce par să aibă o existenţă şi autonomă, şi au fără îndoială o incredibilă fecunditate, deoarece atunci când poeţii adevăraţi ne dau ceva de acest fel gloatele de imitatori se trezesc şi nici măcar criticul cel mai avertizat nu mai ştie uneori să distingă originalul de copie» (*Sulla poesia*, op. cit., p. 557). Poetul nu împărtăşeşte, ca urmare, convingerea existenţei unei crize a poeziei, şi pentru că, în ceea ce-i priveşte pe poeţi, «...ei au renunţat de mult la „rolul" lor de vestitori şi de profeţi, cel puţin în vechiul sens al cuvintelor, şi cred că e un bine.» Singurătatea nu-i deloc comodă, adaugă autorul, în primul rând fiindcă aduce neînţelegerea chiar între poeţi: «Ma solo da coteste angustie può riscattarsi la loro poesia.»

Există, încă din acest moment, o intuiţie cu adevărat productivă pentru discursul poetic montalian şi pentru o evaluare mai exactă a «lecţiei» sale în perspectiva metamorfozelor radicale, de coloratură post-modernă de astăzi ; cu privire la distincţia între forme închise şi forme deschise ale poeziei (pe care Montale o consideră de un

interes scăzut), el introduce doar criteriul axiologic («Tutte le buone liriche sono chiuse e aperte insieme : obbediscono a una legge, anche se invisibile») şi crede că există un interes major, dacă nu fundamental, din partea poetului pentru lucrul pe propriul material verbal; o conştiinţă a textului, cum pare, care poate limpezi mai mult insistenţa cu care poetul revine, de-a lungul timpului, asupra nevoii de a supraveghea (cuvântul **sorvegliare** e un termen recurent al 'criticii' sale). «Arhitectura prestabilită», rima etc. au avut o semnificaţie mai profundă decât pot crede poeţii libertini (în sensul de adepţi ai verslibrismului), fiindcă – şi abia acum discursul devine interesant şi premonitoriu – «Ele sunt în mod substanţial obstacole şi artificii. Dar nu se oferă poezie fără artificiu. Poetul nu trebuie numai să-şi reverse propriul sentiment, ci trebuie de asemenea să lucreze o materie a sa, verbală, „ până la un anumit semn", să dea din propria sa intuiţie ceea ce Eliot numeşte un „corelativ obiectiv"». Fiindcă, numai aşa, numai când poezia şi-a asumat această sarcină, a atins acest stadiu, numai atunci «la poesia esiste, e lascia un'eco, un'ossessione di sé .». Atunci poezia «trăieşte pe seama sa, iar autorul n-o mai recunoaşte», dar «puţin contează».

Pe un alt plan, tot în strânsă legătură cu cele două aspecte abordate aici (meditaţia montaliană asupra poeziei şi percepţia şi, drept consecinţă, posibila influenţă formativă a criticii asupra 'figurii' poeziei sale), Montale va porni, în efortul auto-evaluativ al propriului traseu, de la o observaţie timpurie a lui Emilio Cecchi, care explica metafora poetului a «clopotului de sticlă» («la campana di vetro») sub semnul prezenţei unui văl de halucinaţie: «Mi se părea – explică 'filosofic' autorul în de-acum celebru «Interviu imaginar» din 1946 – că trăiesc sub un clopot de sticlă, şi totuşi simţeam că mă aflu aproape de ceva esenţial. Un văl subţire abia mă despărţea de *quid*-ul definitiv. Expresia absolută ar fi fost ruptura acelui văl: un explozie, *sfârşitul înşelăciunii* (sbl. ns. G.P.) lumii ca reprezentare. Dar asta rămânea o limită de neatins. Iar voinţa mea de aderenţă rămânea muzicală, instinctivă, neprogramatică. Elocvenţei vechii noastre limbi academice *voiam să-i sucesc gâtul* (sb. ns. G.P.), fie şi cu riscul unei noi contra-elocvenţe» (*Sulla poesia*, ed. cit., p. 565).

În fond, succesul lui Montale (constând mai ales în «rezistenţa», la formule pre-stabilite, a poeziei sale în faţa tentativelor succesive şi, uneori, reluate ale exegezei care l-au impus drept unul dintre cele

mai mari experienţe poetice italiene şi europene ale veacului al XX-lea, apreciere, totuşi, rară într-o cultură dominată de criticism şi de relativism) se regăseşte, după opinia noastră, tocmai în capacitatea (chiar *programatică*, în ciuda nerecunoaşterii ei de autor!) de a se situa într-o tradiţie (cea novecentescă, pascoliană-dannunziană şi crepuscualar-gozziană) negând-o, pe de o parte, iar pe de alta, de a combina discursul liber (supus doar unei fosforescenţe de structură muzicală, stravinskiană îndeosebi) cu discursul *supravegheat*; în acest din urmă caz, Montale şi-a dublat (şi trebuie relevat că aceasta pare să fie o trăsătură esenţială şi determinantă a poeziei italiene moderne, de la Leopardi la Carducci şi Pascoli, de la D'Annunzio la Ungaretti, Luzi, Bigongiari, Pasolini, trecând prin Novissimi şi până la «optzeciştii» lor!) discursul textual-poetic cu cel teoretic; la el, mai mult decât la Ungaretti, spre exemplu, fermentul leopardian de dedublare a discursului poetic în cel propriu-zis şi în comentariul său s-a manifestat la un mod irepresiv cum a fost tentat să recunoască: «..., clopotul de sticlă persista în jurul meu, iar acum ştiam că el n-ar fi fost nicicând spart; şi mă temeam că în vechile mele probe acel dualism dintre lirică şi comentariu, dintre poezie şi pregătire sau impuls spre poezie (contrast care, cu îngâmfare tinerească, se arătase şi la un Leopardi) ar persista în mod grav în mine...» Temerea poetului, puţin jucată într-o privire critică spre origini, pare nejustificată la un examen atent; întâi, că poetul îşi caută à rebours situarea în orizontul structural al poeziei italiene şi europene, încercând să 'înţeleagă' aserţiunile criticii, acea critică pentru care el – şi alţii din generaţia sa, Ungaretti, în primul rând, Saba, poate, Luzi, puţin mai târziu – ar fi fost atinşi de morbul poeziei pure (sau ermetice) : «Nu m-am gândit la o lirică pură – susţine el – în sensul pe care ea l-a avut apoi la noi, la un joc de sugestii sonore ; ci mai degrabă la un fruct care ar trebui să conţină motivele sale fără a le revela, ori mai exact fără a le spune pe şleau. Admiţând că în artă există o balanţă între afară şi lăuntru, între prilej şi opera-obiect, trebuia exprimat obiectul şi tăcut prilejul-impuls. Un mod nou, neparnasian, de a introduce pe cititor în *medias re,* o totală absorbţie a intenţiilor în rezultatele obiective...»

Eugenio Montale se dovedeşte, deci, încă din începuturi, pe fondul unei supravegheri nu doar a propriului discurs, ci şi al discursului *celorlalţi*, al propensiunii discursului poetic universal către o identitate a sa proprie, o *altă* imanenţă, un *experimentartor,*

un *inovator*. Mai mult, în ciuda repetatelor asigurări ale poetului că această «luptă», dramatică, de altfel, n-a fost niciodată una «programatică», înclinăm să credem că autorul *Furtunii* a fost tot timpul nu doar un spirit poetic lucid, dar şi posesor al unei conştiinţe *poietice* (fie şi dacă luăm act de travaliul supravegheat depus asupra unor poeme, cum reiese din propriile note la unele dintre ele şi, mai ales, din corespondenţa sa cu Bobi Lanzen (a se confrunta aceeaşi antologie mondadoriană a criticii sale apărută, în mai multe ediţii sub titlul *Sulla poesia*, în îngrijirea lui Giorgio Zampi).

O «dialectică negativă» sau «oximoronul permanent»

Există o vastă exegeză montaliană, de la primele consemnări (ale lui Emilio Cecchi, Sergio Solmi, Giacomo Debenedetti) şi până la ultimii critici de sorginte semiotică ori textualistă; practic, nu există critic italian important din ultimii 70 de ani care să nu fi scris despre Montale şi sunt foarte puţini cei care şi-au avansat reticenţe ori gesturi negatoare. Înainte de a urmări, fatalmente selectiv şi sumar, itinerariul acestei critici, vom încerca să identificăm un nucleu, un enunţ-cheie, o sintagmă-concept, susceptibile să dea seamă asupra demersului poetic producător de sens al acestei poezii care, ca orice mare poezie, a constituit şi constituie o necontenită provocare şi sfidare a patrimoniului convenţional al 'înţelegerii'.

Despre 'negativitatea' montaliană, critica a vorbit încă de la debut; s-a reţinut emergenţa gestului negator al poeziei sale (atât la nivelul poeticii, sfidarea convenţiilor tradiţionale – spune poetul, cât şi la palierul, mai discutabil, al unei proiecţii de natură 'filosofică'), recurenţa fertilă a acelui «non» care devine, nu o dată, un fel de probă a labirintului; o parte a criticii, mai ales de sorginte marxistă, 'favorabilă' poetului, a încercat, fără prea mare succes, să 'convertească', uneori prin artificii convenţionale, negativitatea acestei lirici în reversul ei, vorbind adică de un fel de 'umanism' *alla rovescia*; poetul însuşi n-a consimţit la o asemenea perspectivă, apărând o coerenţă a discursului cu acribia unui posesor de convingeri ontologizate.

Dacă totuşi se poate vorbi de *o* 'dialectică negativă' a poeticii montaliene, atunci ni se pare mai profitabil să invocăm aici

interpretarea adorniană, creatorul conceptului respectiv în câmpul înfruntărilor filosofice din chiar vremea lui Montale; e drept, Adorno însuşi e un gânditor care interferează tradiţia marxistă, însă, scoase din acest context (cum s-a şi întâmplat nu o dată), aserţiunile sale dinspre filosofie spre artă şi, în special, spre literatură, ni se par şi astăzi profitabile. În primul rând, lăsând la o parte influenţele filosofice directe şi recunoscute asupra lui Montale (Boutroux şi Bergson, îndeosebi), identificăm, într-o luare de poziţie preliminară a lui Adorno (cel din *Critica culturii şi societăţii*), refuzul tranşant al practicii taxonomice, pe care autorul *Prilejurilor* a probat-o nu de puţine ori în intervenţiile sale teoretice: «Gândirea tipologică – scrie filosoful german – care ştie despre orice fenomen în ce căsuţă intră, dar despre nici unul ce anume ar fi, este oarecum înrudită sistemului delirant al paranoicilor cărora le-a fost extirpată experienţa obiectului».

Să remarcăm faptul că despre această «experienţă a obiectului» vorbeşte frecvent poetul italian, atunci când atrage atenţia că poezia propune tocmai o experienţă a obiectuării (senzaţiilor, sentimentelor etc.); dialectica negativă adorniană, fie şi sub un aspect pronunţat 'ideologic' care nu ne interesează aici, sfârşeşte prin a articula un model de 'critică a culturii' care este în acelaşi timp înlăuntrul şi în afara obiectului său, în sensul că raportul său cu obiectul nu implică nici a se lăsa definitiv înglobată în el, nici în a-l exclude în mod idealistic liniştindu-se în 'concept'. Aceasta reprezintă – scrie Ferruccio Masini, un fin cunoscător şi interpret al tezelor adorniene în Italia în lucrarea sa «*Dialettica dell'avanguardia*», Bari, De Donato, 1973 – lichidarea schemelor tipologice şi fetişizante în care criticii literaturii constituie în mod artificios raportul lor cu obiectul literar. Conceptul (iar nu o posibilă concepţie extrasă din acesta!) de dialectică negativă ar corespunde, în cazul lui Montale, acelei «conoscenza negativa», de care a vorbit Franco Forti, sau acelei «inseità inattingibile delle cose», pe care o indica Elio Gioanola; apoi, această negativitate e purtătoare a unei valori poetice, cum remarca Gianfranco Contini în analiza consacrată «primului Montale»: «Negativitatea sa în sine are valoare: nu foloseşte doar la evidenţierea acelei 'zone foarte determinate', genuină şi, ca atare, înaltă, lirică, dar îi şi exprimă un sens complex, de poezie mândră. Nu este însă nici oratorie, nici silogistică. E chiar tulburarea, criza teoretică însăşi în act.»

(*Esercizi di lettura*, Le Monnier, 1957). Asistăm, observă Contini, la un proces de dedublare a lumii fizice, care l-a obligat pe actantul liric la o luptă dramatică cu obiectul, luptă al cărei scop (susținut la nivel expresiv de un pliu de strategii ale *subînțelesului*) este acela de a prezenta obiectul vederii; această transparență se subordonează unui profund proces de cunoaștere, iar non-comunicarea nu este (căci n-a fost niciodată, cum poetul nu obosește să avertizeze) un *program*, *în* program, ci efectul unei disimulări care este chiar a naturii înseși. E un joc, arghezianul *De-a v-ați ascunselea*, în care disimularea divulgă acea inseitate a lumii, a universului, care e făcută din tăcere. Cuvântul tace, sugerează poetul, și tace semnificând; a-l vedea, a-l simți e totul, e chiar saltul, unicul permis, al cunoașterii prin poezie; numai reprezentarea e vinovată și, deci, refuzată, fiindcă ea implică pericolul discursivității. În această perspectivă și numai în aceasta, chiar narativul, ca *metodă poetică* și *poietică*, se subsumează unei strategii discursive: e adică un refuz al 'reprezentării' și o *tehnică* (de extracție schönberghiană, contrapunctică) de 'prezentare', de arătare vederii, în filtru negativ, a lucrurilor care scapă oricărei 'definiții' cazuistice.

Criza devastantă a lumii (și, mai ales, a subiectului care este *ignorat* de către poet; ignoranța devine de timpuriu un *topos* al lirismului montalian, fapt diagnosticat de unii dintre cei mai avizați exegeți ai săi) este, și în viziunea lui Elio Gioanola (*Storia letteraria del Novecento* in Italia, Torino, 1975) indusă de intuirea subzistenței lumii ca ontologic existentă în sine și a corelativei nesiguranțe a înseși existenței personale: «una crisi di conoscibilità e rappresentabilità che dev'essere considerata la fonte originaria del particolare simbolismo montaliano...»; se reface astfel relația autorului cu tradiția ligură (culturală și, mai ales, poetică), o tradiție pe care poetul și-o recunoaște și asumă, dar și cu peisajul ligur ca atare, deci, dimensiunea acestei crize capătă proporții halucinante, tocmai fiindcă operează la cele două paliere posibile ale *ontos*-ului, natură și cultură; în baza acestei chei de lectură, criticul citat (unul dintre cei mai pătrunzători, după opinia noastră, ai mesajului montalian), dar și Contini, Forti, Bigongiari, Luperini, îi refuză autorului *Furtunii* orice credit orfic (recunoscut, spre exemplu, lui Ungaretti, ca să nu mai vorbim de Campana). Condiția de pornire a lui Montale ar fi, în această viziune, aceea a unei complete «ignoranțe» dinaintea a tot și a toate și sunt invocate pasaje

semnificative ale primului său volum, precum versurile emblematice pentru întregul Montale: «Nessuna cosa prossima trovava le sue parole, / ed era mia, era nostra, la vostra dolce ignoranza...», poemul *Portavenere*; se ajunge, astfel, firesc, la disocierea poeticii montaliene în cadrul întregului parcurs al liricii italiene din acest secol, căci, la poetul ligur «consistența metafizică a operației poetice, consistentă în indicarea în cadrul tabloului contingenței a „alfabetului esențial" al limitei, nu se traduce niciodată în limbaj metafizic: ceea ce zace metà-ta-fisicà nu devine teritoriu practicabil în iluzoriul și umanisticul *transfert* al stilului, într-o mimesis paradoxală a absolutului ce dezlănțuie dansul cu răsuflarea tăiată al analogiilor, ci, eventual, obiect ori cel puțin direcție a cercetării sale. Faptul echivalează cu a spune că limita absolută, Ființă sau Nimic, rămâne cu adevărat absolută, într-o depărtare disperantă, Dumnezeu mut al unei religii pe cât de intense pe atât de netraductibilă în instituții, nici lingvistice, nici gnoseologice, nici cu atât mai puțin ontologice: în timp ce omul rămâne în cadrul sferei „ignoranței" de netraversat, punând sub semn negativ tot ceea ce constituie orizontul verificabil al existenței sale, natură, istorie, cultură, fără speranța de a putea edifica vreodată o instituție aptă să încarneze pozitiv neliniștea sa metafizică și cu unica posibilitate de a face să țâșnească vreo scânteie a unui sens obscur, licărire, urmă, semn, tresărire, faptul de a pune nemișcătoarele obiecte ale realității sub perspective inedite de iluminare.»

Să aibă dreptate Gioanola că indiferența a lui Montale față de structura și 'aventura' semnificantului (discutabilă, după opinia noastră, întrucât validă numai în măsură în care ignorarea vizează numai și numai semnificantul tradițional, încetățenit prin experiențele de descendență pascoliană și dannunziană, dar și ungarettiană și crespuscolară) ar fi operatorul esențial care-l conduce pe poet către adoptarea acelui *ton* prozastic, 'narativ', a unui limbaj 'familiar' ce se va accentua progresiv culminând în ultimele sale volume, *Satura* și *Jurnalul pe patru ani*? Ne aflăm, cred, în chiar punctul 'slăbit'' al discursului occidental, adică în miezul crizei metafizicii divulgate, printre primii, de Nietzsche și preluate, apoi, cu consecințele cunoscute, de către Heidegger, iar răspunsul montalian este chiar unul pe măsura dimensiunii și a urgenței, gravității problemei: în fond, Montale se situează, pe de o

parte, în chiar orizontul acelei viziuni-soluții heidegerriene care vede în *a-letheia* o stare, o condiție de ne-ascundere; pentru el, maxima poziționare 'etică', în sensul *forte* al termenului, este refuzul reprezentării, al 'semnificării' (a nu pune sens acolo unde nu există), ci, întocmai, a *ex-pune*, în *ne-ascundere* (care nu este în nici un caz transparență, ci mai degrabă intransparență), 'lucrurile' așa cum survin, în totala lor inseitate oarbă, spre subiectul (*persona*) 'ignorant' și, ca atare, 'ignorat'; «Non domandarci la formula che mondi possa aprirti, / sì qualche sillaba e secca come un ramo. / Codesto solo oggi possiamo dirti, ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo» - este răspunsul-emblemă, nu în cheie ermetică (sau hermetică), nici existențialistă (s-a acreditat și această perspectivă exegetică) sau fenomenologică, ci în chiar cheia disoluției metafizicii, a *gândirii tari*; în fond, «inelul care nu ține», acea fericită sintagmă lirică trimite, nu fără un abia disimulat aer profetic, la dramatica recuperare, și în cheie postmodernă, a sensului crizei metafizicii, ce va avea loc în anii senectuții poetului și care-și va găsi chiar în Italia, prin Gianni Vattimo, și prin alții, protagoniști de mare ținută.

Pentru Montale, trebuie subliniat, însuși discursul poetic devenise, în anii debutului său, *slăbit*, cum o atestă deschis în atâtea pagini teoretice; dar abia de aici, un nou pas exegetic asupra poeziei lui Eugenio Montale ar putea începe, solicitând noi grile interpretative, ca și un nou angrenaj expresiv, mai afin orizontului de așteptare al lectorului actual.

MARIO LUZI
POEZIA – UN «CONSPECT AL MORȚII»

La 84 de ani, retras în casa sa de la țară, undeva în împrejurimile Florenței, disimulându-și, poate, cu dificultate orgoliul rănit de a nu fi primit premiul Nobel pentru literatură (după ce s-a aflat foarte aproape și după 'scandaloasa' încununare a 'menestrelului' Dario Fo), Mario Luzi trăiește cu voluptate condiția anonimatului clamoros, . într-o perspectivă *a ritroso* (în care «trăirea uitării», profetizată din începuturi, a devenit o realitate liminară, de un agonism evident). Luzi a fost și a rămas *și el*, un 'caz', într-o literatură foarte bogată în 'cazuri'': debutând fulminant, la numai 21 de ani, cu o carte de versuri (*La barca*), primită cu entuziasm de o critică îndelung exersată în metodica exigenței și a refuzurilor ferme, beneficiind, după 1960, de numeroase și simpatetice exegeze, autorul *Întâmplării nocturne* și al *Trufandalelor deșertului* și-a asumat, probabil, cu stoicismul înțelepciunii străvechi, măsura destinală a unei «dimenticanza» care nu-l mai privește. Într-un secol, al XX-lea, în care cultura italiană s-a sprijinit pe poezie cum nu o mai făcuse, poate, din acel 'încoronat' Trecento, în care codul poetic european și-a acordat, nu o dată, clepsidra în tonalitățile purificante și institutoare de sens ale unor instanțe lirice dominante (Pascoli, D'Annunzio, Campana, Gozzano, Ungaretti, Montale, Saba, Penna, Pasolini etc.), Mario Luzi s-a constituit, și el, într-o instanță poetică (și poietică) de prim nivel, constantă, prin dinamica ei revelatoare.

Ca marii săi contemporani, precursori, contemporani și urmași, Luzi identifică, dincolo de metamorfozele propriei poezii, paradigma poetului-critic, în toată dimensiunea polifonică a sintagmei: poet *și* critic (a fost, cum se știe, ca și Ungaretti, ca și Pascoli, ca și colegul și concitadinul său Piero Bigongiari), universitar, autor al unor lucrări de referință consacrate studierii fenomenului literar (și în special poetic), traducător, colaborator al celor mai prestigioase publicații literare italiene din ultimele șase decenii; poet cu o viziune critică asupra lumii și asupra propriului travaliu, teoretician –incisiv și inovator – al domeniului supus într-o atât de mare măsură fulguranței și vicisitudinii formale. Apărător cu metodă al unei ipotetice *condiții naturale* a poetului (și a poeziei), în sensul în care ar trebui apărată *prin comprehensiune și asumare*

natura însăşi, luând (nu o dată surprinzător şi, oricum, sub dimensiunea opţiunilor sale textuale ferm închise în structuri anahoretice şi iniţiatice) partea vitalului în orizontul exegetic al poeticului, Luzi şi-a probat calităţile, rare, ale unui trapezist, calificând într-un mod intim 'saltul mortal' (statutul agonal) printre privilegiile paradoxale ale poetului.

Pornind, prin anii 70, de la o carte (*Il flauto e il tapetto*) a Cristinei Campo, în care e acreditată imaginea poetului artificier, scrib şi alchimist solitar, cu gustul genuin şi, deopotrivă, periclitant al eprubetei expresive, Luzi caută distanţa, cu fisuri argumentative care nu reuşesc să-i mascheze jocul amoros în care se dizolvă o opţiune pentru funcţia poetului de 'anahoret subtil' (sunt calificativele sale), «insensibil la chemările veacului, puţin monah sau goblen ce trebuie fixat în efigie»; o «asceză tehnică», aşadar, de care autorul ar dori să se distanţeze, el care, spre sfârşitul anilor 30, din şipotul acelui ermetism florentin ce întorcea spatele convenţiilor literare ale momentului, articula, foarte tânăr, în deplin acord şi în profund paralelism cu răsunătorul manifest semnat de la fel de tânărul critic Carlo Bo, un apel la omologarea literaturii cu viaţa (*Letteratura come vita*, faimosul articol al lui Bo, apărea, în 1940, în paginile revistei «Frontespizio» ce devenise câmpul de bătălie ale unei promoţii, ermetice ori nu, decisă să-şi asume autenticitatea discursului literar); în fond, rezervele luziene faţă de această paradigmă anahoretică, 'hermetică' (trimiţând, aşadar, la filosofia lui Hermes Trismegistul, iar nu la vocabula italiană «ermo», cu care s-a făcut legătura mişcării poetice) manifestă condescendenţă pentru o apertură a poeziei, considerată condiţie abquocvială a acesteia; visul poetului ca poezia să fie o ordine în haos (şi, încă, mai mult, «una chiusura, un paradiso,..., un'officina solitaria con finestre sul cielo e porte chiuse con doppio sigillo verso l'esterno dove tutto fosse a discrezione dell'eremita e dell'alchimista che si è segregato là dentro...»), acest vis întâlneşte deşertăciunea, fiindcă, dacă «în mulţi visul acesta» s-a făcut prezent «cine l-a schimbat pe realitate s-a pierdut», şi întrucât, îşi continuă Luzi demonstraţia sa vertiginoasă, « printre motivele care l-au reînnoit din vreme în vreme există un echivoc asupra naturii şi asupra puterilor poeziei; un echivoc pe care l-am putea bănui ca fiind datorat deopotrivă frustrării şi orgoliului. Înstrăinat sau respins (cum deseori se întâmplă în istoria individuală şi în cea obiectivă) de jocul

contradictoriu şi violent al forţelor lumii, artistul caută un refugiu şi pretinde o victorie şi crede de a fi găsit şi una şi alta în demiurgia sa particulară...»

Întregul efort al eseistului dublat de impulsul poetic al cuiva care străbătuse un lung şi coerent traseu al textului orientat deopotrivă spre sine şi spre lume, vizează statutul *tehnicii* ca (nou) alibi al poeticii şi ca şansă de renovare a literaturii, propusă şi susţinută cu metodă în epocă (aserţiunile luziene sunt din 1974, din volumul **Vicissitudine e forma**. [*Da Lucrezio a Montale. Il mistero della creazione poetica*]. Milano, Rizzoli) de *tel queliştii* francezi, dar şi de reprezentanţii *neoavangardei* peninsulare. Luzi ia distanţă, sub exigenţa (atât de scumpă lui) apărării şi conservării unei coerenţe cu sine însuşi; dar o face cu atâta asumare a îndreptăţirii *celuilalt*, al înţelegerii, din interior, a poziţiei novatoare, încât sfârşeşte prin a-şi lăsa discursul fecundat, în adânc, de recunoaşteri ce trimit la o mirabilă situare a sa în chiar miezul acelui *poiein* (vestit de Valéry) şi devenit centru iradiant al noilor pariuri de la sfârşitul secolului. «Tehnica este – susţine autorul – un procedeu de lucrat materiale. Dar care şi date de către cine? A presupune existenţa unui univers încheiat al scriiturii unde autorului individual să-i fie îngăduită doar o inedită combinaţie a componentelor este o metaforă la apogeu, dar ca fundată pe bănuiala că între cosmosul scriiturii şi cel al naturii şi existenţei nu ar exista nici un contact; o bănuială că gândesc contraste cu primul principiu al poeziei care este, în ordinea limbajului, de a inventa cuvântul acolo unde era semnul şi cifrul (...) şi deci a aduce spiritul acolo unde era litera». Pare, încă o dată, paradoxal, cum, printr-un refuz ce se vrea total şi necondiţionat în deschidere, poziţia lui Luzi 'lucrează' împotriva propriei pre-determinări; căci sensul opoziţional pe care îl dă demersul său considerării tehnicii poetice pare doar o rea (voit exagerată ?!) interpretare a noii paradigme poetice italiene şi europene; fiindcă, golită de scoriile unei operaţii reducţioniste (neoavangardele, experimentalismele, subsumate ori nu deschiderii post-moderne, ca să nu mai vorbim de în-cercările *textualiste* şi *textuante*, cu inducţiile disociative operate de o parte a criticii, au ca obiectiv central cu gust de pariu liminar tocmai omologarea textului cu viaţa, aşadar criteriul decisiv e acela al *autenticităţii*), poziţia luziană îşi găseşte – şi justifică – vigoarea tocmai în cadrul acelui proces metamorfic profund, în care *technè*, ca *ingegno* renascentist

şi settecentist în acelaşi timp, nu segregă poezia şi viaţa, actantul poetic şi cosmosul, cultura şi natura, ci le aşează într-o interconditionare fructuoasă; abia acum demersul luzian se luminează şi vorbeşte *sponte sua*, în orizontul înnoirii şi al decantării care, pentru conştiinţa postmodernă, nici nu înseamnă altceva decât o re-luare şi - de-cantare –, prin absorbire şi reorientare, a 'vechiului' discurs. Luzi insistă, de fapt, asupra criteriului *necesităţii* (şi ca fatalitate, ca *es gibt* heideggerian), care presupune o pre-determinare în orizontul naturii; mai mult decât Montale care acceptase, nemântuit, riscurile unei lupte dramatice şi continue cu negaţia, pentru Luzi negaţia e presupusă, în ciuda efortului său (teoretic) constant de a transgresa suspiciunea unei chiusuri, a acelei «orto chiuso», ca metaforă productivă a întregii sale opere. Căci cum altfel am putea interpreta convingerea sa că «Orice înţelegere programatică de inovaţie lingvistică este foarte puţin în comparaţie cu ceea ce are loc *din necesitate* în procesul creativ al poeziei, unde cuvântul moare din prea multe semnificate şi se naşte altul pentru alte posibile semnificate şi unde tot ceea ce se afirmă pe cenuşile a ceea ce a devenit nefolositor… avangardă şi revoluţie sunt episoade mai degrabă inconştiente de întâmplări mai profunde decât fenomenologia lor şi au în comun efectul de a le dramatiza şi de a le face explicite»?; căci «poetul e atins de avangardă şi de revoluţie, dar nu ajunge prea departe dacă nu atinge la rândul său adâncul din care acestea survin…»

Pentru Luzi, lucrarea scriitorului se desfăşoară în conspectarea / ca un conspect al / morţii: «l'invenzione della parola vitale implica la morte di altre parole divenute inservibili: la ricerca dello spirito, vale a dire della forza attiva del linguaggio, significa l'abbandono e la soppressione della lettera, vale a dire della sopravvivenza del linguaggio divenuto inerte o convenzionale.» Joc agonal al literarităţii, deci, în care abandonul şi abolirea literei reprezintă pre-determinarea acelui sens de răs-cumpărare / mântuire / pe care poetul (mai ales poetul post-modern sau, şi mai exact, poetul cu o clară şi asumată conştiinţă a textualizării lumii!) o pune în jocul fugace al noii *technè*. Nimic însă – în poieticile experimentalismelor europene - nu găsim din acel gust al spectacolului înscenat pe care Luzi pare a-l identifica şi cu care creditează avangarda (istorică) şi ar fi, poate cazul să reiterăm aici tocmai disocierea întreprinsă de Guglielmi (de care ne-am ocupat

în eseul introductiv al cărții noastre) potrivit căruia experimentalismul, spre deosebire de avangardele istorice, asumă o negație constructivă a tradiției.

Lunga încercuire a *incipit*-ului poetic luzian, în căutarea nucleului 'magmatic' generator și responsabil al tensiunii discursului său poetic, s-a impus și din nevoia (asumat legitimă) de a-i pune cititorului român la îndemână câteva impulsuri teoretice ale unui poet care a desfășurat o lungă, fertilă și dramatică, adesea, meditație asupra poeziei (a sa și a celorlalți, dar și asupra poeziei ca 'disciplină atipică' a spiritului uman). De fapt, nici un alt poet italian, din acest secol, în afară poate de Montale, nu a revenit, intervenit și insistat, cu atâta deliberată / decomplexantă exigență, în disprețul oricărei 'pudori' strategice) cum a făcut-o autorul *Vicisitudinii și formei*. E de remarcat, spre exemplu, spiritul conciliant cu critica propriei sale opere, iar distanțele, disocierile, refuzurile, atunci când survin, sub pana sa, capătă inflexiunea acelei naturalețe prin care a căutat, repetat, să-l aservească pe poet uriașului și obscurului proces creativ al cosmosului. Poetul își recunoaște, cu o cuviință nejucată, etapele și intervine, rareori, cu posibile rectificări de traseu și de traiect, interogativ și indulgent, atent la denivelările de teren operate pe axa temporalității.

În legătură cu ceea ce se consideră a fi «protoistoria» aventurii poetice luziene, poetul însuși a coborât în câteva rânduri, așa cum am anticipat deja, în «arheologia» Textului său poetic și poietic spre a identifica acele inserții ale Cuvântului liric în Textul Lumii. Încercând să se raporteze la lecturile pe care le făcea, în momentul formării sale ca poet (1935-1940), Luzi resuscită interesul major pe care îl descoperea în opțiunile sale pentru «estetică», o «știință» în dezagregare și în uitare, reiterând deopotrivă mobilul și motivația tuturor probelor (finalizate și în luări de poziție «critice» publice): «Cine este angajat în creația literară – recunoaște Luzi într-un interviu cu Paolo Rossi – este în mod inevitabil condus să-i observe procesul și formele în autorii și în epocile care îi sunt congeniale», iar această experiență ajunge nu o dată să devină o pasiune, după cum «nu totdeauna ea se traduce într-o lucrare critică și de interpretare și analiză». A simțit, recunoaște poetul, încă de foarte tânăr, fascinația acestui exercițiu, iar studiul unui autor și al unui text «îl atrăgea în măsura în care putea deduce din ele ceva pe

planul convingerii generale şi fundamentale şi pe planul căutării de mine, om şi scriitor. Mai mult decât critică în stare pură, a mea este o critică-eseu, explorare de motive morale şi teoretice de care m-am pătruns».

Primele experienţe grave ale acestei «biblioteci» formative au fost cele ale literaturii franceze a timpului, de la Mauriac (argumentul lucrării sale de licenţă) până la Constant (ca redescoperire pe cont propriu) şi la surrealism: «În spatele fiecăruia din aceşti autori şi din aceste argumente se deschide – recunoaşte Luzi – un orizont profund ce serveşte să confere o perspectivă neîntâmplătoare problemelor ce nelinişteau omul şi scriitorul modern... Întreaga tradiţie augustiniană a cercetării interioare, a răului şi a graţiei ce se întoarce prin Pascal şi Racine până la Mauriac m-a preocupat în efortul meu de a clarifica controversatul meu raport cu doctrina». Apoi interesul mergea spre literatura italiană, însă sub presiunea urgenţei de a se plasa, cum recunoaşte la maturitate, şi de a opera, «din interiorul unei tradiţii lingvistice», interes şi presiune care au prevalat până la urmă obligându-l pe tânărul autor la o confruntare şi la o dezbatere. Aşadar, există Ungaretti, Montale, desigur, Pascoli şi D'Annunzio (într-o ordinea aparent aleatorie, dar scandând o alegere interioară), apoi, ca un eveniment «personal», descoperirea lui Campana, «aproape uitat» în epocă, traiectul interpretativ mutându-se spre aria anglo-saxonă, Eliot şi Pound, în primul rând.

Astfel încât, încă la debut, critica a putut constata cum, la numai 21 de ani, Luzi reuşise să condenseze şi să depăşească în sine diversele experienţe precedente şi contemporane, articulând un discurs poetic care, ambientat în chiar miezul ermetismului florentin al momentului, îi depăşeşte limitele coercitive ale unei mişcări născute şi fundamentate pe nevoia unei schimbări lirice de substanţă, dar şi decantat pe o poziţie de singularizare şi sustragere, de tăcere (elocventă) şi refuz al discursului oficial. Cu *La barca*, simbolismul (de descendenţă franceză, baudelairiană şi mallarmeană) era depăşit în chiar premisele sale, filtrat prin experienţa lui Dino Campana, prin relecturile lui Valéry, dar şi prin problematica existenţialistă de sorginte creştină; se adăuga la (sau peste) acest traiect, pe cât de modelizat în fluxul alveolar al epocii, marea lecţie leopardiană, decisivă, cum se ştie, pentru întregul lirism italian novecentesc, dar particularizat şi originat de la poet la

poet, de la o generaţie / promoţie / la alta. Luzi observă, însă, de timpuriu esenţa metamorfozei, identificată în procesul de pliere a discursului poetic în interiorul naturii limbajului şi, deci, cu perspectiva deschisă spre ceea ce va reprezenta foarte curând marea aventură a semnificantului: «Destinul cuvântului „creaţie" este elocvent, notează el. După eşecul, chiar şi nelipsit de glorie, îndurat pe culmile ontologiei şi în concomitenţă cu ruinarea şi discreditarea esteticii ca speculaţie globală centrată pe expresie (tradiţia hegeliano-croceană, n. ns. G.P.), el a găsit loc în repertoriul mai puţin compromiţător al locuţiunilor lăuntrice practicii literare, în teritoriul foarte circumscris al analizei unde contează ceea ce este *materialmente* semnificat şi, deci, stă sub ochii noştri ca un *organism verbal* de descifrat...»(sb. ns. G.P).

Să examinăm, succint, percepţia critică a liricii luziene, de la primele întâmpinări (multe petrecute în chiar miezul acelei ambianţe literare, ermetice ori nu, din Florenţa anilor 30, când, cum am văzut, cetatea toscană redimensiona de o manieră modelizantă întreaga literatură italiană a momentului). Printre primii critici atenţi la experienţa (nouă) tânărului poet, se numără chiar colegii de promoţie şi de «şcoală», Carlo Bo, Contini şi Bigongiari. Ultimul sesizează, în 1938, «o ţesătură activă /.../, un sens spaţial al raporturilor dintre ele, deci o mişcare de interogare şi de rugăciune /.../, întrucât aceste raporturi rămân deschise şi nu iremediabile»; pe de o parte, continuă Bigongiari, o solitudine inexactă, neconstituită, de alta, o caducitate superioară a ideii pe care o are despre ea şi, deci, superioară operaţiilor defensive ce ar tinde s-o imobilizeze, stilistic, pentru totdeauna şi care are darul de a menţine în fiece moment dezbaterea; există apoi o «grafia immaginativa», care poate aluneca netemătoare spre mişcările simbolice cele mai distante şi care, acestea din urmă, nu par să fie altceva decât efect al unui proces de transmutare in *verba* a unei atmosfere care este aşteptarea dusă până la extremă: «Poezia se încredinţează acestei atmosfere tropicale a sa de vigoare, de statică fericire, unde viaţa este *cunoscută*, durerea ca bucurie obiectivă, graţie tocmai acelui timp neînchis – închidere stilistică pe de-a întregul, la o mişcare psihologică continuă...» . *Vivere dimenticanza*, poezia ca întoarcere şi identificare a unei uitări, «care nu atinge memoria, adică istoria, ci un timp prezent al său continuu proiectat dincolo de sine de către propriul instinct»; «La parola si allontana dalla sua enucleazione

oscura, autosufficiente», spre a aduce propria obscuritate, dar, atenție, subliniază Bigongiari, o *obscuritate de sânge*; or, acesta pare să fie dimensiunea esențială a poieticii luziene, care va apropia experiența sa de mai târziu (mai ales din etapa volumului *Nel magma* și, apoi, *Al fuoco della controversia*); acest atribut (al discursului, al cuvântului) trimite la gândirea actului poetic în perspectiva corporalității / materialității cuvântului, deși la autorul *Întâmplării nocturne*, poet de descendență augustiniană (a nu se ignora accentele janseniste din volumul de debut), aura spirituală nu dispare niciodată. Nu se ajunge astfel, avertizează Bigongiari, la o «poezie pură», ci la un fel de «metrică pură, identificabilă deci într-o frază a sa atmosferică obținută pe mișcarea timpului continuu, a-critic și pre-poetic...» Metrică pură ar fi fost un enunț și pe placul lui Ion Barbu, așa cum și-a gândit, structurat și proiectat propriu travaliu poetic, în refuzul clamoros al *poeziei leneșe*.

Să vedem un poem caracteristic al acestei etape creatoare, dar, mai ales, semnificativ pentru ulterioare dezvoltări ale poeticii luziene: este vorba de *Avorio*; criticul citat identifică mișcarea de «fugă» dintre un centru metafizic presupus și o margine, salvată de jocul timpului gramatical al imperfectului, într-o mișcare care presupune deopotrivă o depășire a elegiacului și o asumare a lui, poemul sfârșind prin «a crea un cerc de insolubile prezențe...», conchizând că este vorba de «centrul» în care exegetul ar dori să rezume cea mai mare forță teoretică a acestei poezii (a primului Luzi, n, ns.), punctul său cel mai înalt de imobilitate /.../, de unde sunt desfășurate în mod platonic motivele, fiecare oglindit și inviolabil în esența sa de care e departe».

Poemul citat antrenează însă, în opinia noastră, o mișcare circulară, între un punct revolut, al acelei «dimenticanza», pe care actantul liric a renunțat s-o mai 'recupereze' dintr-un trecut dorit la modul 'sanguinar', dar deja aureolat de sentimentul împăcării cu ireversibilul, și un viitor nesigur, dramatic resimțit de același actant, spre care se mută întreagă acea *chanse* de natură ontologică pe care o visează orice pierdere în ordinea erotică înaltă. Iată întregul poem, în tot jocul verbal și transverbal dintre dicibil și indicibil, joc surmontând, în opinia noastră, simpla paradigmă ermetică: *«Parla il cipresso equinoziale, oscuro / e montuoso esulta il caprilo, / dentro le fonti rosse le criniere / dai baci adagio lavan le cavalle. / Giù da foreste vaporose immensi / alle eccelse città battono i fiumi*

/ lungamente, si muovono in un sogno / affettuose vele verso Olimpia. / Correranno le intense vie d'Oriente / ventilate fanciulle e dai mercati / salmastri guarderanno ilari il mondo. / Ma dove attingerò io la mia vita / ora che il tremebondo amore è morto ? / Violavano le rose l'orizzonte, / esitanti città stavano in cielo / asperse di giardini tormentosi, / la sua voce nell'aria era una roccia / deserta e incolmabile din fiori»[1]. Se poate anticipa că, din punctul de vedere al jocurilor formale, al metamorfozei semnificantului, al raportului dintre instanța elocutoare și «materia» verbală, gândită în dimensiunea ei corporalizată, se poate identifica în acest poem întregul *poiesis* luzian.

Persistă încă, la un nivel al superficiilor și al aparențelor, un simț al peisajului (semnale ale unor 'resturi' pascoliane, ori mai curând campaniane), care indică o abia perceptibilă fugă spre pastel, închipuit ca o stanță pură (căci punctul generativ e interiorizat, închis între presiunile unei intimități trăite embolic); dar Luzi știe (și o va proba de-a lungul întregului său traiect poetic) să atenueze aceste presiuni, resorbind (printr-o sintaxă accidentată și un comportament electiv al metaforei) aceste pulsiuni exterioare în puseuri de autenticitate a trăirii.

Luzi e un maestru european al *discursului amoros*, în care miza suprem poetică constă în jocul ambiguu dintre timpuri și, în consecință, dintre prezență și absență, într-un proces în care ideea de circularitate (remarcată de marii săi exegeți – Bigongiari, Bo, Fortini, Contini, Debenedetti, Agosti, Pautasso) devină fertilă, mai ales la palierul formal, expresiv, prin angajarea subsidiară a «mitului întoarcerii eterne».

Odată cu *Primizie del deserto*, din 1955, tonul și 'maniera' se modifică, nu sensibil, cum observă același Bigongiari, fiindcă se

---

[1] Vorbește chiparosul echinoxial, obscur / și muntos exultă căpriorul, / dinspre izvoarele roșii iepele spală / coamele de săruturi. / Mai jos de păduri învăpăiate imense / spre înalte orașe bat fluvii / de-a lungul, se mișcă într-un vis / prea iubitoare pânze către Olimpia. / Fugi-vor pe intensele căi din Răsărit / învânturate copile iar din piețe / sărate hilare lumea o vor privi. / Dar unde voi atinge eu viața mea / acum când tremurătoarea iubire e moartă? / Trandafirii violau orizontul, / șovăitoare orașe în cer stăteau / stropite de tulburate grădini, / vocea ta în aer era o stâncă / pustie și-adânc mustind de flori. (tr. ns.G.P.).

resimte capacitatea poetului de a rezista tentațiilor 'închiderii' cercului, periclitând chiar condiția ontologică a poeziei, amenințată cu perspectiva indicibilului filtrat prin emanciparea tăcerii de sub tutela unui limbaj autototelic. Acestui orizont al intransparenței, auto-instituit 'în magma' cuvântului / a vieții, i se răspunde, credem noi, prin reluarea unei predispoziții mai vechi a discursului către zona 'narativului' și a 'prozasticii', zonă intrinsecă și organică liricii italiene post-ungarettiene. Este ceea ce s-a numit a fi acea formă de «roman» a poeziei lui Luzi, pe care autorul însuși o experimentase, tot cu mijloace lirice, în cartea *Biografia a Ebe*, din 1942. Semnificativ pare în această privință poemul *Notizie a Giuseppina dopo tanti anni*: să-l supunem analizei din perspectiva actuală a comentariului textual: *«Che speri, che ti riprometti, amica, / se torni per così cupo viaggio / fin qua dove nel sole le burrasche / hanno una voce altissima abbrunata, / di gelsomino odorano e di frane? // Mi trovo qui a questa età che sai, / né giovane né vecchio, attendo, guardo / questa vicissitudine sospesa; / non so più quel che volli o mi fu imposto, / entri nei miei pensieri e se n'esci illesa. // Tutto l'altro che deve essere è ancora, / il fiume scorre, la campagna varia, / grandina, spiove, qualche cane latra, / esce la luna, niente si riscuote, / niente dal lungo sonno avventuroso.»*[2]

«Centrul metafizic» de care s-a vorbit ar putea fi, la Luzi, tocmai această prezență-absență a morții, ca instanță pacificatoare, ca dat, ca *es gibt* heideggerian, avânt ca pariu destinal și impact reconciliator (între presiunea unui trecut devenit «uitare»), acea «dimenticanza», dar și aspirația / aspirarea spre un viitor care refuză speranța, chiar dacă o presupune); alternanța persoanei instanțiale *eu / tu* modelizează, în toată producția poetică luziană, într-un mod

---

[2] «Ce speri, ce-ți tot promiți, prietenă, / dacă revii printr-o atât de-ndoliată călătorie / până aici unde furtunile în soare / au glasu-nalt și înnegrit, / a iasomie miros și a surpare? // Aici mă aflu la vârsta ce o știi, / nici tânăr, nici bătrân, aștept, privesc / această vicisitudine bănuitoare; / nici nu mai știu ce-am vrut ori impus mi-a fost, / intri în gândurile mele și neatinsă ieși. // Întregul altceva ce trebuie să fie încă este, / râul curge, câmpia se preschimbă, / cade grindina, plouă, câte un câine latră, / răsare luna, nimic nu se urnește, / nimic de-a lungul somnului clocotitor» (*Vești pentru Giuseppina după atâția ani*, tr. ns. G.P.).

voit şi dramatic monologal discursul; se întâmplă, cum şi în poemul acesta, ca acest *tu* să 'reprezinte' identitatea agonală a absenţei (morţii); există, în multe poeme, această eversiune în real a unui *oltretomba* de sorginte dantescă, cum pare să fie şi *vocea* (precum cea, «foarte înaltă, a furtunilor în soare») Giuseppinei, revenită, «per così cupo viaggio», în prezentul hieratic al actantului, într-un fel de fulguranţă («intri în gândurile mele şi neatinsă ieşi»), nu spre a mântui, spre a *beatricifica* (risc aceste termen) condiţia umană, ci spre a conferi consistenţă viziunii asumat stoice, potenţată pe sentimentul imobilităţii absolute; ca la Eminescu, cosmosul se atinge de imobilitate («Codrule, codruţule...»), iar 'subiectul', obiectuat, revărsat şi atins de imobilismul casant (instituit şi conservat şi de endecasilabul adaptat al lui Luzi) eşuează malarméean într-un «sonno avventuroso».

Într-un alt poem, aparţinând aceleiaşi etape, intitulat *Anno*, devine încă şi mai acută reprezentarea (*imprezentarea*) unei transcendenţe goale, nu neapărat în semnificaţia laică a termenului, ci din perspectiva unei viziuni religioase care a închis involuntar orice şansă cunoaşterii şi, prin urmare, comprehensiunii; opacitatea e a cerului, «dove un lume vinato si riapprende / e il grido del fringuello è già di gelo», dar care sfârşeşte prin suspendarea clipei, a prezentului (prezenei) într-o aşteptare tăcută, cu atât mai neliniştitoare: «Provvidi ora, ma quirti / si espongono graticci e vasi, / si appende l'uva. L'altro è ignoto, l'altro / era ed è chiuso in questo cielo opaco / dove un lume vinato si rapprende / e il grido del fringuello è già di gelo. // È qui, è in queste opere miti / e chiare che trascorre e brucia / quel che non ho e che pure dovrò perdere. / Tempo passato e prossimo si libra.../ Io, come sia, son qui venuto, avanzo / da tempi incognoscibili, ardo, attendo; / senza fine divengo quel che sono, / trovo riposo in questa luce vuota.»[3] Suficiente

[3] «Prudente acum, dar liniştite / se expun tufe şi vase, / se agaţă strugurele. Celălalt e neştiut, celălalt / era şi este închis în cerul acesta opac / unde o lumină sângerie se încheagă / iar strigătul prigoriei de ger e deja. // Aici, în aceste blânde şi limpezi / lucrări se întâmplă că străbate şi arde / ceea ce nu am şi ce totuşi va trebui să pierd. / Timp trecut şi următor se descătuşă... / Eu, aşa cum sunt, sosit-am aici, înaintez / din timpuri de neştiut, ard, aştept; / fără liman devin cel ce sunt, / odihnă-mi găsesc în această golită lumină.» (*An*, tr. ns., G.P.)

ocurenţe stilistice împânzesc poezia lui Luzi, avansează, revin, ca într-o mişcare de «vânare» (titlul unui faimos poem) a miezului fierbinte al existentului, tăinuit şi tăinuitor, iar printre acestea se detaşează acest *attendo* (cu toate diferenţele de semnificat de mai brutalul, mai «liniştitorul» *aspetto*), mereu la prezent, mereu la persoana I singular, într-un efort parcă de obnubilare a oricărei pretenţii de la această aşteptare; o aşteptare încremenită, trebuie adăugat, căci «înaintarea», articulată cu un vers mai înainte, e o iluzie, cât timp totul se ruinează *senza fine* în acea *devenire a ceea ce sunt*, accentuând solitudinea cosmică şi, cu ea, condiţia liminară şi dimensiunea agonală a individualului; şi a se reţine că s-a vorbit mereu (poetul însuşi a făcut-o fără întrerupere, într-o coerenţă şi o recurenţă care par a potenţa şi mai mult negaţia) de persistenţa unei speranţe în mesajul criptografic al acestei poezii; deschideri exegetice mai profitabile pentru încercuirea mesajului poetic luzian ne apar, dimpotrivă, de pe un versant opus, mutând judecata metadiscursivă în ordinea mecanismului de textualizare şi remarcând, în recurenţa unor stileme (deja contabilizate de critică), precum *luce vuota*, *finestre chiuse*, *pensiero fluttuante*, *corpo oscuro* etc., efortul de recucerire (şi mântuire) prin chiar procesul scriptural, de exorcizare a acelui *male essere* montalian prin actul oximoronic de invocare a cuvântului; Stefano Agosti a vorbit, nu primul şi printre primii, de poezia lui Luzi în termeni de practică mântuitoare (*poesia come pratica salvitica*) şi tot el a invocat prezenţa unei *mirabile attrezzatura retorica*, semn, iarăşi, al unui neîndoielnic proces de decantare poietică la acest degustător de tari esenţe ale poeziei lumii, ca traducător şi exeget.

În fond, poezia luziană a fost nu o dată receptată în forma unui *canzoniere* (*amoroso*, zice Gianfranco Contini), în care petrarchismul ar fi inculcat efectiv de prezenţa persoanei umane (acel *eu* temător, nesigur, închis într-o paranteză destinală); statutul lui *tu* devine neproductiv însă într-o astfel de perspectivă, fiindcă, în opinia noastră, Luzi se reconciliază, acum, cu Dante (şi, desigur, cu Sf. Augustin şi cu toată tradiţia augustiniană) , câtă vreme Contini însuşi interpreta acel *tu* ca pe un mijloc spre un Divin?! Iată de ce, discursul poetic luzian ni se pare, *mutatis mutandis*, congener (congenial ar spune poetul italian însuşi) cu cel al lui Tudor Arghezi, cel din «Psalmi»: tensiunea poetică are, la ambii, ca temelie şi temei, procesul de *polarizare* «în absolut», «senza fine»,

între cei doi locutori ai marelui Discurs al Lumii – eul (Subiect, actant, instanță auctorială) și tu-ul (Obiect, *res ad quem*, instanță destinală). La poetul român, condiția dramatică e o descoperire în plină mișcare, căci actantul poetic nu și-a instituit renunțarea, nu și-a refuzat încă speranța, se află încă în intimitatea «cercului», neștiutor (închipuit ori nu, n-are importanță, câtă vreme impedanțele regizorale funcționează). Dimpotrivă, la Luzi, «cunoașterea» nu mai e creditată cu nici un 'rol', devine un fel de *artifex* al intelectului, chiar dacă lucrează în chip de supapă a acelui *miez* al vitalului, al trăitului, de care e plină poezia sa; Luzi nu trăiește criza absenței, ci o re-trăiește: antenele sale de fin literat, de spirit dotat cu o viziune critică pe deplin și de la început formată, nu-i mai lasă nici o speranță, în afara aceleia de a «vitaliza» un decor pre-dispus și pre-asumat; disocierea aceasta nu implică, se înțelege, nici un indiciu de ordin axiologic și, mai mult, distanța care-l separă pe poetul italian de propriul univers poetic nu anulează nici «autenticitatea» trăirii și nici, cu atât mai puțin, tensiunea dramatică a discursului. Numai că, prin incubarea, în *textura* poemului, a unui operator artificier, ca și prin punerea la lucru, în dependență și condiționare, a acelui *mirabil angrenaj retoric* (în fapt, o uimitoare «mașină textuală», în care imageria capătă virtuți modelizante de *forma mentis* vichiană) sfârșește prin a opera nebănuite (și nu totdeauna semnalate) deschideri ale poeticii sale către experiențele literare de la acest sfârșit de veac și de mileniu.

În fapt, Luzi reia și reexperimentează, ca orice mare poet italian din secolul XX, modelul leopardian despre care el însuși a scris pătrunzătoare pagini; el vorbea de un sindrom al *absenței Tatălui* la marele recanatian, reconotând, cum se poate ușor deduce, inserții ale biograficului, dar neeludând nici o clipă deschiderea pe care sondarea (freudiană ori, mai degrabă, junghiană) psihanalitică o poate realiza în textul autorului *Cânturilor*; or, absența (nu a tatălui, ci mamei, dar mai ales a instanțelor feminine – acele «fanciulle» omniprezente, la singular ori plural, în poezia sa de la început până astăzi, acele fragede și împovărătoare ființe *locuind*, mereu, *absența*, cu care actantul poetic reia, necontenit, un dialog fără speranță între aici și acolo), această absență devine un operator discursiv cu valențe asumat aporetice.

Sumar

I

II

III

IV

În colecţia HERMENEUS au apărut:

Iulian Popescu - *Stil şi mentalităţi*
Constantin Barbu - *Eminescu poezie şi nihilism*
Marin Mincu - *Textualism şi autenticitate*
Dan Păcurariu - *Arhitectura contemporană şi celelalte arte*

ISBN: 973-9224-30-X